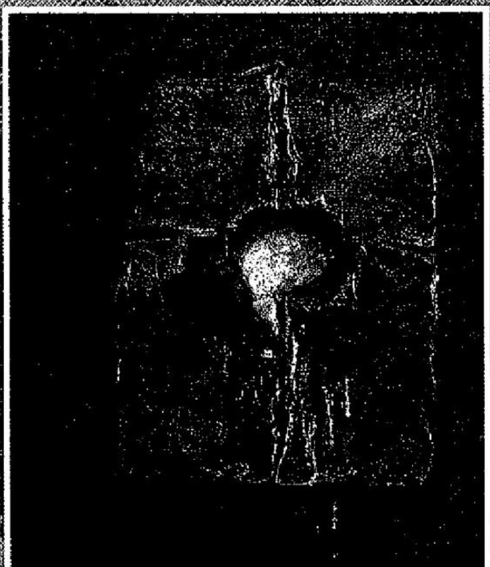
عبد الرحيم جيران

إدانة الأدب



عَبد الرحيم حميران

إدانة الأدب

إهداء

إلى روح الصديق :

د. الحسن الغيلاني

الــكـتـاب : إدانة الأدب
المــؤلــف : عبد الرحيم جيران
لوحة الغلاف : للفنانة التشكيلية ثريا باجنوي
الـطـبـعـة : الأولى 1429هـ-2008م
الحقــوق : © جميع الحقوق محفوظة
المطـبـعـة : النجاح الجديدة – الدار البيضاء
الإيــداع : القانوني رقم 2008/2480

تمهيـــد

يُقام مدار الأمر في هذا الكتاب الموجز حول موضوع اتسم قدر التعاطي إليه بحجم من الالتباس يوازي تاريخ ممارسته، ألا وهو الأدب. وما كنا لنخوض في النقاش حوله، لـولا صـدور كتـاب تـودوروف «الأدب مهـــدد» La littérature en péril ، وما أثاره من زوبعة في أوساط نقادنا، ومن سحرٍ جعل الكثير منهم يُشهر ـ وبسرعة، ومن دون تريث ـ تشيعه له غير المشروط.

إن حسن النوايا قد ينتج نقدا بائسا، وحتى لا نحشر كتاب تودوروف ضمن هذا النوع من النقد نكتفي بالقول: إنه مشروع يثير الكثير من الأسئلة التي تدعو إلى المراجعة وإمعان النظر، ولا شك أن شيئا أكثر من حسن النية هو الذي يتخفى وراء هذا العمل الذي يقف في منزلة بين المنزلتين: منزلة التقرير، ومنزلة الوصايا. ومن ثمة فهو مكتوب وفق الجمع بين مزاياهما. فمن جهة هناك توجه نحو وصف حال تدريس الأدب بفرنسا ؛ إذ يبدأ تودوروف عمله ـ بعد أن مهد له بما يشبه نبذة من السيرة الذاتية ـ بالشكوى من وضع الأدب في المدارس الفرنسية، ويختتمه بالعودة إلى الوضع

نفسه. ومن جهة أخرى لا يتورع الرجل عن تقديم الوصايا، لا العشر بطبيعة الحال، حول ما ينبغي فعله بصدد الخروج مما يعتبره مأزقاً، وممارسة تعليمية ضارة بالنشء. ويتخذ ما يقع بين البداية والنهاية هيئة عرض تاريخي لبعض توجهات علم الجمال، وبخاصة ما أنتجه عصر التنوير ؛ بيد أنه عرض يتسم بنوع من الاختزالية التي تتشكل وفق مراعاة انسجام الخطاب، حتى لا يتهدم، أو بعبارة أخرى، إقصاء وجهات النظر التي تربك الخلاصات التي يجب أن ينتهي إليها الكتاب (مثلا : إقصاء مارتن هايدغر، ونيتشه، وميرلوبونتي، ولوكاتش، وغيرهم وكأن الزمن توقف عند عصر الأنوار)، بل أحيانا تقليص ما لا يقلص، كما هو الشأن بالنسبة إلى كانط. ويمكن وصف هذا الكتاب، منذ الوهلة الأولى، بأنه كتاب مواقف، أكثر منه كتابا نقديا يخلص للمعرفة، بما تستلزمه من نزاهة، وحرص على الدقة، والموضوعية. فلا يمكن على الإطلاق معالجة قضية بحجم دراسة الأدب وتدريسه خارج طبيعته الإشكالية الآيلة إليه من سيرورته الداخلية، ومن تعدد وجهات النظر التي تناولته بالفهم، وخارج السياق البراغماتي في تعدد أسبابه. فلا يكفي التأريخ لما هو جمالي في علاقته بالأدب ـ وبنوع من الاختزال يحصر الحقيقة في عصر الأنوار ـ لتلافي النقص في البناء الإشكالي للموضوع، إذ لا بد من تبين المزالق النظرية هنا، وهناك، لا الانطلاق من موقف مسبق يُنتقى بموجبه ما يخدمه، ويُقصى ما يشوش عليه.

وإذا كان كل إنتاج أدبي ـ سواء أكان إبداعا أم نقدا ـ لا يتأسس إلا في حضن سياق مخصوص، ووفق أهداف محددة معلنة أو غير معلنة، فإننا لن نتعامل مع هذا الكتاب إلا انطلاقا من هذا المنظور، بما يستوجبه من إنصاف علمي. بيد أننا سنؤجل هذه المهمة إلى المرحلة النهائية من دراستنا الكتاب، أي بعد أن نكون قد عملنا على فهم محتواه عن طريق تنظيمه، والكشف عن مبرراته المعرفية والمنهجية. وسيكون تعاملنا المنهجي، في هذا الفهم، قائما على حوار يستبعد من منظوره الانطلاق من وجهة نظر قبلية قارة ومضادة، وإن كان من الصعب الالتزام بهذا الأمر في مجال أشد التصاقا بوجهات النظر الشخصية، بيد أننا سنعمل على التخفيف من هذا الأمر بفحص جل ملاحظاتنا واختبارها في ضوء وجهات نظر متعددة، وفي ضوء ما يفرضه السجال المعرفي من أسئلة مبنية على براهين، وتبين مواطن الخلل المنطقي في الحجج المسوقة في الكتاب من أجل إقناع الأتباع والمؤمنين الجدد بالصرعة التي تتخفى وراء تبسيط المعرفة بدعوى احترام الحاجة الذوقية لأغلبية عامة هلامية تحت يافطة الرأي العام.

ولن يكون نقاشنا لهذا الكتاب مبنيا وفق فصول قارة قائمة على بناء نظري منظم وفق ضرورته الخاصة،، بل وفق قضايا محددة نتبع في عرضها توالي سيرورتها داخل كتاب تودوروف المذكور. و موجهنا في هذه المناقشة مجموعة من الملاحظات حول تهلهل البناء المعرفي لما يصوغه هذا الكتاب من محتوى. ونورد هذه الملاحظات على النحو الآتي :

أ ـ الجمع بين هدفين مختلفين : كيف يمكن الجمع بين قضيتين مختلفتين : تدريس الأدب والتنظير الأدبي. فلا شك أن المبحث الأول يفرض على الدارس الالتزام بما يفرضه موضوعه من شروط في بنائه، فلا يتعدى الأمر فيه أن يكون الأدب مادة يكيفها التدريس وفق خصوصية آلياته، ونظرياته المختلفة. بينما يتأسس المبحث الثاني داخل مدار آخر مختلف له شروطه المعرفية والمنهجية المختلفة تماما عن شروط التدريس. ولا شك أن ما استشهد به تودوروف من تصورات في علم الجمال، ومن أمثلة لا صلة لها بالتنظير للتدريس بصفة عامة، وتدريس الأدب بصفة خاصة.

ب ـ بناء المقاربة الأدبية منهجيا على مستوى التدريس: كيف يمكن مقاربة الأدب إبان لحظة تدريسه من دون التوفر منهجيا على حلول عملية تكشف لنا الطريقة التي ستكفل النجاح لما يطرحه تودوروف من مهام. فالوصايا لا تعد كافية، لأن تدريس الأدب يطرح معضلات ابستمولوجية وتطبيقية ليست بالشيء الهين ؛ إذ الأمر يتعلق من جهة بتوصيل مادة مخصوصة يجب أن تشعر التلميذ بخصوصية موضوعها، وبخصوصية وسائل مقاربتها، ومن جهة أخرى بتبيُّن وسائل تقاطعها مع المواد الأخرى المدرسة ذات الصلة. وللتدريس مدخلات ومخرجات تتماشى مع برنامج محدد، ومع تمرحل سنوات التعلم، ومع التمهيد للجامعة. فالدرس الأدبي غير معزول عن مسارات تعلمية متراكمة تهدف إلى تطوير الكفاءات الانفعالية والتواصلية

والعقلية والمعرفية، فلا يمكن اختزالها في محدد وحيد فقط. هذه الملاحظة تجعل معيار المعنى غير كاف للهجوم على النقد، ومن ثمة الأدب، لأن القول بأن الأدب يقف عند حدود المعنى هو في حد ذاته، إساءة للأدب، وإدانة له، أكثر مما هو إدانة للنقاد.

ج ـ نفخ الروح في المهجور : لا يتعلق ما يسوقه تودوروف من حجج ـ على مستوى علم الجمال ـ بقضايا ابستمولوجية جديدة، بل يعمد فقط إلى جرد ما هو معروف، ومتداول في العديد من المظان، وربما كان ما يطرحه تودوروف في هذا الباب مصوغا بدقة أقل إتقانا وحرفة مما هو موجود في الكثير من الكتب التي تتناول موضوع علم الجمال بالدرس والتحليل.

د ـ علاقة الذات المعرفية بالقضية : إن ما يعيب الدراسة الأدبية ـ أو غيرها ـ قيامها على عدم قدرة الذات المعرفية على موضعة نفسها، قياسا إلى موضوعها، على نحو محايد وموضوعي. فالرجل ما انفك يبحث ـ منذ أزمة الذات المعرفية البنيوية، وفقدان هيمنتها الرمزية داخل المجتمع النصي ـ عما يمكنه أن يعيد لهذه الذات الوهج المفتقد. فلسنا ضد تطوير الذات المعرفية، بما يستجيب إلى التحولات الحادثة في العالم، ولا خير في من لا يجدد أسئلته، لكن صنيعا من هذا القبيل يقتضي أن تكون هذه التحولات عاملا مساعدا على تكهن مسارات جديدة أكثر تطورا في بناء الأسئلة، لا رجوعا نحو

استنطاق النصوص فقط من أجل التمسك بدعاوى قديمة قدم الزمن. فالبنيوية كانت في زمنها ـ بالرغم مما يمكن مؤاخذتها عليه ـ نابعة من هاجس تثويري في مجال المعرفة الأدبية وغيرها، ولا أحد يمكنه إنكار ذلك إلا المتعنتون، والمصابون بعمى الألوان. وكان من المفروض أن يستمر هذا الهاجس التنويري، في تطوير الذات، لا الإجهاز على تيارات أدبية تنظر بعين الشك إلى عصرها (العدمية ـ الأنانة ـ الشكلانية)، بدعوى الحرص على أمل لا يستطيع الأدب وحده تقديمه، لأن السعادة ترتبط بشروط تتعين خارجه.

هـ ـ جمع ما لا يجمع : كان طلبتي يسألونني أحيانا عن شيء اسمه المقاربة التكاملية، وكنت أجيب كلما طرح علي هذا الأمر بضرب مثل مغربي «حبوب زكاة الفطر» (والمقصود من ذلك أن جامع هذه الزكاة تتوفر لديه، في نهاية عمله، محصلة متنافرة من الحبوب)، ثم أعلل معنى المقصود من ذلك، وأظهر حججي في رفض هذا الطرح الغريب. ووجدت نفسي ـ وأنا أقرأ كتاب تودوروف ـ أمام السؤال نفسه يتلع شامتا مرة أخرى. كما وجدتني مضطرا إلى استعادة التعليل ذاته. فالرجل يدعو في نهاية المطاف ـ وتحت تأثير كتاب في النقد الأمريكي ـ إلى الجمع بين المقاربات المختلفة في دراسة النص الأدبي، من دون أن يتنبه إلى أن هذه المقاربات ليست وسائل فحسب، بل هي أيضا بناءات معرفية تستند إلى مبررات ابستيمية متباينة ومتعارضة، تأسست على المسافة التي يشكلها بعضها اتجاه

البعض، وذلك وفق الاختلاف في أشكلة موضوعها، وفي نظرها إلى العالم.

و ـ الإلحاح على السيري الذاتي : ما كان لي أن أثير هذه الملاحظة، لولا أني رأيت أنها تتكرر عند الرجل في أكثر من موضع ؛ فقد عمد في كتابه «نحن والآخرون»[1] إلى استعادة طرف من حياته في بلده الأصلي، وهو يخضع للنظام الشيوعي، وعمد في كتابه «الأدب مهدد» إلى فعل الشيء نفسه، مع اختلاف في مبررات الاستعادة بطبيعة الحال. والسؤال الذي يفرض نفسه، هنا، ماثل في معرفة ما الداعي إلى ذلك منهجيا ومعرفيا، وبمعنى آخر : من توجه إليه هذه الاستعادة التي ترد في هيئة تمهيد ؟ أهو القارئ أم جهة أخرى مجردة، تحتاج إلى خطاب غير مباشر ؟ لن نشغل النفس بالإجابة، فالقارئ اللبيب لا بد له من أن يتفطن إلى أن الأمر يتعلق برسالة لها مستقبِلها. وكل ما يهمنا من ذلك، هو التأشير على أن هذه الاستعادة هي إقحام الذاتي في ما لا يستدعي ذلك على الإطلاق، وأن الحاجة لا تدعو إلى هذه الاستعادة إلا إذا كان المرء يشعر أنه في حاجة إلى تأكيد انتمائه إلى منظومة ما زال يظن أنها تشك في ولائه.

لا أريد أن أختم هذا التمهيد من دون الإشارة إلى أمرين : أولهما يبدو وكأنه تعبير عن حساسية خاصة، لكنه يُمثِّل في الحقيقة تعبيرا عن قلق بصدد تحوُّلٍ ما يلوح في

(1) Tzvetan Todorov : Nous et les autres, ed. points, Paris

الأفق، يخفي في طياته ما تسعى التقنية إلى الإجهاز عليه على نحو موارب، وغير صريح، ألا وهو الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، لكنها إذ تفعل ذلك فإنها تفعله متوسلة بوسائلهما ورجالهما. وإن لنا في مجال الموسيقى والغناء خيرَ دليل. هل هذا ما نبه إليه هايدغر حين أشر على أن التقنية تذيب الاختلافات التي تعد جوهرا حاسما في بناء منظور الفن، وفق ثنائية العالم والأرض عنده[2]. والمقصود بقلقي هذا ما يتخفى ـ وراء دعوى تودوروف القائمة على تعميم يراعي المعنى في علاقته بالعموم ـ من تمهيدٍ لجعل الأدب فاقدا خصوصية الاختلاف المؤسسة له، وتحويله إلى سلعة رائجة تستجيب إلى شروط ما يتطلبه سوق الكتاب في ارتباط بوسائل الإعلام، وإن كان الرجل لا يكف عن التذكير بموقفه من وسائل الإعلام ودعوته لمقاومة تأثيرها السلبي. ومن ثمة يمكن فهم عودة أكليروس من الكرادلة الجدد الذين يظهرون بمظهر الحراس الأمناء الأخلاقيين الذين يحرصون ـ باسم العامة ونيابة عنها (من خلال صوت آمر، لا يتورع عن الكشف عن ذاته في صيغ أكثر إثارة للمشاعر) ـ على العدل، والفضيلة، والتوزيع العادل للخير (الفن) الذي يعد شيئا لا يقبل إلا صفتي الانتماء والاختيار لا صفة التعميم. وإنه لمن المثير ألا يُتنبه إلى أن الأدب ـ في عصر الأنوار ـ كان

(2) ميشال هار: فلسفة الجمال، ترجمة إدريس كثير ـ عزالدين الخطابي، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص 72.
انظر كذلك: مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2003.

شديد الصلة بالصالونات بوصفها فضاءات غير عمومية يرتادها أناس على قدر من التميز الثقافي.

ويظهر الأمر الثاني ـ وهو مترتب على الأمر الأول ـ في بروز تيار شعبوي في الفكر يستجيب إلى هيمنة وسائل الإعلام وسحرها الذي لا يقاوم مع ما يعنيه ذلك من جني للأرباح. فيجب ألا يغيب عن الذهن، أن تودوروف واقع في كتابه المذكور، على نحو واع أم غير واع، تحت التأثير الذي تمارسه مجموعة من المفكرين الفرنسيين من أمثال: ميشال أونفراي Michel Onfray، وواندري كونت ـ سبونفيل، André Comte-Sponville ، وروجي ـ بول دروا Roger-Pol Droit؛ الذين يتجادلون حول مفهوم **الجمهور العريض وفضائله**. كما لا يخفى ما يقبع وراء هذه النزعة الجماهيرية والتي تستهدف تحويل الخطاب الفكري الفلسفي الرصين إلى خطاب شعبي من رغبة محمومة في بيع عدد لا يضاهى من النسخ، وفي الظهور على شاشات التلفاز من أجل اكتساب الشعبية(3).

لا يمكن الفصل بين الأمرين المشار إليهما أعلاه وما ينتظر النسق التعليمي الأوروبي الذي أرسيت معالمه ابتداء من القرن التاسع عشر، وفق خاصيتين هما: هيمنة الكتابي على الشفهي، وبنية محتوى التعليم حسب نظام المواد. والمنتظر ماثل في ضغط البصري، ووسائل الميديا المختلفة، وفي مقدمتها

(3) C.H. «Religion et art de vivre», in : Sciences Humaines, n° 167, Janvier 2006, p 28.

الانترنت على إنتاج المعلومة ونقلها، بما يتطلبه ذلك من تداخل بين المعارف وانتقال بينها. وربما هذا ما حدا بالمختصين اليوم إلى المناداة بضرورة أخذ تداخل المواد ـ إبان عملية التدريس ـ بعين الاعتبار، وكذلك مفصلتها وتنظيمها بما يستجيب إلى تعددها المتزايد[4]. وبالتالي صارت الدعوة إلى تدريس ما هو موضوعاتي أكثر إلحاحا من المواد المستقلة، لأنها تتيح القبض على مثل هذا التداخل. لا يهمني أبدا مناقشة صواب هذه الدعوة أم لا، بقدر ما يهمني معرفة علاقتها بما نبه إليه ميشيل ميير في مقدمة كتابه De la problématologie[5] من أن الفلسفة اليوم تعاني من تحويلها إلى معرفة غير إشكالية، عن طريق التوجه بالبحث فيها صوب ما هو موضوعاتي. وتحول من هذا القبيل يضر بأصالة الفلسفة، ويفقدها خصوبتها وصرامتها. فإلى أي حد يراد للأدب ما أريد للفلسفة، وبخاصة إذا أدركنا أن الأدب لا يتميز بما يشير إليه من موضوعات بقدر ما يتميز بطرائق قوله العالم وتخييله. وإذ نتساءل على هذا النحو، لا نريد أن ننظر إلى المسألة انطلاقا من ممارسة التدريس من داخلها، كما هي مرتهنة بالمؤسسة التعليمية فقط، فلابد من النظر إليها أيضا من زاوية مجمل الشروط التي تحف بها، وما يحدث من تطور في نقل المعرفة وتداولها، والأهداف السياسية، وتأثير السوق، ووسائل الإعلام، ومصالح جماعات

(4) Martine Fournier : «La fabrication des disciplines», in : Sciences Humaines, n° 121, 2001, p. 24.

(5) Michel Meyer : De la problématologie, Philosophie - Sciences et langage, ed. Mardaga, Bruxelles, 1986.

الضغط، ومكتسبات التكوين لدى الفاعلين في الحقل التعليمي على نحو مباشر، أو غير مباشر[6].

ويحق لي أن أتساءل أخيرا : كيف لرجل كان ينتمي إلى المجلس الوطني للبرامج (CNP) ـ ويعد مسؤولا عن الأهداف العامة المرسومة للتعليم، والاقتراحات المتعلقة بتقنين المواد المدرسة، طيلة المدة التي قررت فيها البرامج الحالية ـ أن يوجه النقد إلى التوجهات الرسمية في تدريس الأدب ؟ فلماذا لم يتخذ موقفا حازما حين كان مساهما في بلورتها. فكان حريا به أن يقدم اعترافا بأنه يتحمل جزئيا المسؤولية عما يرى بأنه اليوم مسيء لتدريس الأدب، بدلا من أن يلوم النقاد والأدباء. قد يقال أنه كان مجرد صوت ضمن أصوات عدة بالمجلس الوطني للبرامج، وما كان له أن يتكلم إلا بعد التحرر من إرغامات المؤسسة، بيد أن الشجاعة تقتضي أن يتخذ الموقف في حينه. ولن نستغرب أبدا الأمر من رجل يعرف كيف يختار من فكر الأنوار ما يلائم قناعاته نصف الواضحة: رجل يظن أن الليبرالية هي فقط ذات ملمح سياسي إيجابي، وأن لا صلة لها بنتائجها الاقتصادية. وكل ما يراه من شر هو آت من ماضيه في موطنه الأصلي (بلغاريا)، وكأن الغرب الليبرالي يتيح إمكان حرية الاختيار (الدين ـ المدرسة ـ السكن ـ الانتقال ـ الحرفة... الخ) أمام الجميع من دون تمييز[7].

(6) Jean-Louis : Derouet : «Les savoirs scolaires sous le feu des critiques», in : Sciences humaines, n° 121, Novembre 2001, p. 29.

(7) Tzvetan Todorov : «Un mouvement d'émancipation», in : Le magazine littéraire, n° 450, Février 2006, p. 33 - 34.

اختزال عبثي للأدب

من يقرأ كتاب تودوروف «الأدب مهدد» يشعر بأن العجلة تدور نحو الخلف مرة أخرى، وكأن قدر العقل أن يكون تاريخ محنته، وتاريخ تعبه أحيانا. وكما لو أن قدر مفكرينا ونقادنا أيضا محاكاة الآخر، وترسم خطاه من دون استعمال حصافة الحذر، ولو من باب التأكد من البضاعة قبل شرائها، ولو كانت بثمن بخس. لا أنكر أن أصواتا أخرى ترتفع بفرنسا منادية بإعادة النظر في تدريس الأدب بالثانويات الفرنسية، كما هو الحال بالنسبة إلى مقال «كيف نُدَرِّس الأدب» لهيبرت برولونجو(8)، بيد أن ذلك لا يعني وجود وضوح تام بصدد ما يجب فعله بصدد هذا الأمر، فكل ما هنالك بضعة أسئلة وتيه في الاقتراحات وتضارب. وحتى الأسئلة المطروحة تبالغ في هجومها على الإسهامات السيميائية أكثر مما هو مسموح به منطقيا، وبنوع من الجهل غير المبرر، ولا تذهب مباشرة إلى صميم المشكلة الماثلة في النظام التعليمي برمته وتوجيه اللوم العنيف له. فما لا يمكن إخفاؤه هو تدني مستوى التلاميذ التعليمي قياسا إلى الأجيال

---

(8) Hubert Prolongeau : «Comment enseigner la littérature ?», in : Sciences humaines, n° 482, Février 2008, p 12.

السابقة، ومستوى تكوين الأساتذة أنفسهم، وتنظيم المواد المدرسة، ومسألة التكامل بين هذه المواد في بناء المعرفة المُدَرَّسة.

ومما لا مراء فيه أن مدار الكتاب يتأسس ـ وهو يجعل من الحياة الخاصة (الهجرة إلى أوربا، وتدريس الأبناء) علة كافية ـ على مطارحة وظيفة الأدب منظورا إليها من زاوية التدريس، وانطلاقا من فضاء المدرسة، بما تكثفه داخلها من دلالات خطيرة تتعلق بأقوى المشاعر تأججا (البنوة)، وبما هو مقلق للجماعة الإنسانية (مستقبلها منظورا إليه من زاوية أجيالها). وتُختزل هذه الوظيفة في فهم الأدب (بما يجعله رهنا بخدمة مستقبل الأمة) ؛ أي الحاجة إلى أن يكون الأدب مفهوما بقَدْر يستجيب فيه إلى نمط من القراء يصير التلميذ نموذجا ممثلا حاسما لهم، بل معيارا يقاس عليه. وإنه لمن المسلم به في مجال المقاربة العلمية (والمعرفية أيضا) أن اختيار العينة غير الموفق تترتب عليه نتائج مغلوطة بالضرورة، ويعرف أصحاب الاستبيان هذه الحقيقة قطعا. فاعتماد تدريس الأدب ـ في الثانوي ـ حجة للبرهنة على قضية عامة شائكة يعد، في حد ذاته، عملا غير منهجي، ويفتقر إلى الدقة، لأن مدار تلقي النصوص الأدبية لا يمكن حصره في عينة تفتقر ـ من حيث طبيعتها ـ إلى أن تكون برهان صدق. فبالأحرى بناء نتائج حاسمة، في ضوء مشاغلها، وتعميمها. كما أن مقاربة تدريس الأدب، والتنظير لشؤونه، لهما صلة وثيقة بمعرفة مخصوصة، لها أسسها الابستيمية، ووسائل

فحصها، وتبين مواطن القوة فيها والضعف. والأمر ليس متروكا فيها للرأي، بل هو خاضع للاختبار القائم على ما هو ميداني صرف، بما يستلزمه ذلك من روائز ملائمة. ولا يسمح المجال، هنا، باستعراض تطلبات هذا النوع من المعرفة المخصوصة التي ترد تحت مبحث الديداكتيك أو طرق التدريس. وأظنني غير ملم بها، كما أظن أن تودوروف لا صلة له بها، لا من بعيد ولا من قريب، ولا تكفي صفة مستشار تربوي في المجلس الوطني للخوض في علم له أصوله.

وتقتضي الحقيقة أعلاه أن كل طرح يأخذ على عاتقه تعليلَ وظيفة الأدب، انطلاقا من التدريس، عليه أن يحترم السياق المعرفي الذي يجب أن يرد فيه، فلا يكفي لمشاعر الأب، وهو يعاين ميول ابنائه اتجاه الأدب، أن تكون حجة علمية على الإطلاق، لأن الأمر لا يتعلق بالعواطف ولا بالرأي، وإنما بخبرة مؤسسة معرفيا وعلى نحو علمي، بمقدورها بناء حلول عملية؛ إذ المسألة لها صلة ــ كما قلنا في التمهيد ــ من جهة بتوصيل مادة مخصوصة يجب أن تُشعر التلميذ بخصوصية موضوعها، وبخصوصية وسائل مقاربتها، ومن جهة أخرى بتبين وسائل تقاطعها مع المواد الأخرى المدرِّسة ذات الصلة. وللتدريس مدخلات ومخرجات تتماشى مع برنامج محدد، ومع تمرحل سنوات التعلم، ومع إعداد التلميذ لولوج الجامعة مجهزا بأسس معرفية أولية حول الأدب. فالدرس الأدبي غير معزول عن

مسارات تعلمية متراكمة تهدف إلى تطوير كفاءات التلميذ الانفعالية والتواصلية والعقلية والمعرفية، بما يجعله قادرا منتجا للمعرفة الأدبية في مراحل متقدمة من عمره.

إن حصر النقاش حول تدريس الأدب في الفائدة الأحادية الماثلة في فهم العالم ـ بالتركيز على المعنى ـ يسيء إلى الأدب نفسه، لأنه مجال تتقاطع فيه معارف شتى، وهو مماثلٌ في ذلك لمنظورية المكعب، كما أشار إليها بول ريكور في كتابه من «النص إلى العمل»(9)، والتي تتمثل في وجوهه المتعددة التي لا يمكن الانتصار إلى أحد منها على حساب آخر. ولا شك أن كل وجه يستدعي معرفة محددة، ووسائل مقارباتية مختلفة. ولذلك يعد القول بأن تدريس الأدب ـ انطلاقا من المقاربات الحديثة، من سيميائيات وبنيوية وتداولية ـ مسيءٌ للنص الأدبي صادرا عن حكم فيه الكثير من التجني ، والحسم المتسرع، بما لا يتلاءم مع حصافة رجل خبر تعقد الظاهرة الأدبية، وتضارب التصور بصدد تحديد جوهر فعاليتها، بل سيكون مثيرا للسخرية اعتبار تهديد الأدب ناجما عن طريقة تدريسه؛ وسيكون مدعاة للعبث ـ ترتيبا على هذا الحكم ـ اعتبار انخفاض عدد الطلبة المسجلين بكليات الآداب بفرنسا من نسبة 30 في المائة إلى نسبة 10 نتاج ممارسة معيبة في تدريس أمور الأدب. فهذا قلب للحقائق لا يمكنه أن ينطلي على التلاميذ أنفسهم، وبالأحرى على من يلم بمعضلة الاصطفاء داخل المجتمعات

(9) Paul Ricœur : Du texte à l'action, ed. Seuil,

المعاصرة، ووهم المساواة في ولوج القلاع التعليمية المحصنة. فمما لا شك فيه أن السبب في ذلك يعود إلى أمور أخرى لا تتعلق بتدريس الأدب، وإنما بتحديده، وتحديد شروط صياغته، وشروط تعلمه، والفائدة منه اجتماعيا؛ والمقصود بذلك الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية المحض (التحدر الاجتماعي، وكسب العيش، وسوق العمل). ولعل تودوروف يقع في تناقض مفلس، من دون أن يتنبه إلى ذلك، وهو يلامس نصيبا من هذه الحقيقة على نحو محتشم حين يقول : «إما أن يصيروا بدورهم أساتذة للأدب، أو يسجلوا أنفسهم في لائحة العاطلين».(10) فعليه أن يختار، إذن، بين أن تكون طريقة تدريس الأدب هي العلة في انخفاض انتساب الطلبة إلى كليات الآداب، أو أن تكون الشروط الاقتصادية والسياسية هي السبب. ولا مجال للجمع بين الاثنين. لا يمكن أن يكون تودوروف ساذجا بطبيعة الحال، فهو يستخدم الاختيارات الموضوعة أمام الطلاب لتبرير القضية التي يدافع عنها، وهو يرتدي عباءة المغالطة التي تميز كل دوغماتيقي يقيم دفاعه على قلب الحقائق.

لقد كان حريا بتودوروف، لكي تستقيم الرؤية لديه ـ ولربما هي كذلك بالنسبة إليه بكل تأكيد ـ أن يطرح سؤالا في غاية البساطة : مَنْ مِنَ التلاميذ يتوجه إلى الدراسة الأدبية ؟ وما هي تحدراتهم الاجتماعية ؟ لا شك أن الإجابة واضحة

(10) تزفيطان تودوروف : الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، البيضاء، 2007، ص 31.

يشي بها واقع الحال، اللهم من كانت نصوص الجمهورية بالنسبة إليه هي الواقع. فمن لم يسعفه الحظ، أو لم تواته الفرصة، هو من يختار الانتساب إلى شعب الأدب ؛ أي من كان لا أمل له في ولوج المؤسسات اللامعة التي تنتج النخبة المسيرة، بل إن التلاميذ (و/ أو الطلاب) الذين يختارون دراسة الأدب عن طواعية ـ بافتراض ضعف تأثير التحدر الاجتماعي ـ يختلفون في نظرتهم إلى الأدب، والحاجة إليه. إننا لا نتلقى الأدب إلا من خلال سمت Habitus معين مؤثث بذوق يستند إلى رأسمال رمزي موروث، أو متلقى عن طريق التربية والوسط الاجتماعي، ومن ثمة لا يمكن المساواة بين الفلاح والتاجر والأستاذ في الذوق والقراءة بوصفها فعلا، كما لا يمكن المساواة بين ابن الفلاح وابن العامل وابن الطبقة الوسطى في التعامل مع الفن، وكذلك شؤون الأدب، لأن قدرا اجتماعيا محفورا في سموتهم الخاصة يجعلهم يتلقون الأدب بطرق مختلفة، ووفق حاجات مختلفة[11].

كثير من الأحكام التي يقررها تدوروف مجحف ومتسرع يستند إلى يقين قبلي، غير معني بفحص نفسه في ضوء اختبار صحته عبر مساءلة الواقع التعليمي، وفق المقاييس التي تستوجبها المقاربة العلمية العاصمة من الرأي. يقول جازما : «وإنه لنوع من غياب التواضع أن نقوم بتدريس نظرياتنا عن الأعمال الأدبية بدل الأعمال الأدبية

(11) Pierre Bourdieu : La Distinction. Critique sociale du jugement, ed. Minuit Paris, 1979.

ذاتها. نحن ـ متخصصين، ونقادا، وأساتذة ـ لسنا، أغلب الأحيان، سوى أقزام نعتلي أكتاف العمالقة. إن إعادة تمركز التعليم الأدبي حول النصوص يتطابق، وهذا مما لا شك عندي فيه، مع الأمنية الدفينة لغالبية المدرسين أنفسهم، الذين اختاروا مهنتهم لأنهم يحبون الأدب، ولأن معنى الأعمال الأدبية وجمالها يهزهم؛ وما من مبرر ليكبتوا هذا الانجذاب. ليس الأساتذة هم المسؤولون عن هذه الطريقة المتقشفة في الحديث عن الأدب»[12]. لست أدري أين تكمن الطريقة المتقشفة، بما تنضوي عليه من زهد، أفي تقليص الأدب إلى مجرد نصوص إبداعية موضوعة رهن إشارة استعمال ما من دون تبريره، أم في توسيع مجاله ليشمل أيضا ما يقال عنه، والوسائل التي تفترض في نفسها القدرة على مساعدة الأستاذ والتلميذ على بناء مقاربة ذات طاقة إجرائية مبررة ؟ لا يهم ذلك، ولنعتبره غير جدير بالمساءلة. إن ما قرره تودوروف في قوله السابق قد جاء في أعقاب احتجاجه على مماثلة الأدب بالفيزياء، ومطالبته بربطه بالتاريخ[13]،

---

(12) تزيفطان تودوروف : مرجع مذكور، الهامش (10)، ص 14 ـ 15.

(13) أية فيزياء، وأي تاريخ ؟ أهناك فيزياء واحدة، أم أكثر من واحدة، ثم هل لم ينتبه تودوروف إلى أن العلم يقوم اليوم على مراجعة الأكسيومات الثابتة، والبنيات النسقية التي يفترض فيها السيطرة على عصيان الجزيئات. وتكفي العودة إلى النظرية الكارثية التي تنسف مبدأ الحتمية متجاوزة بذلك النظرة التقليدية إلى العلم لإدراك ذلك، ولا أظن أن الفيزياء بمنجى من هذا التحول.
ـ انظر: جيل دولوز ـ كلير بارني : حوارات، ترجمة عبد الحي أزرقان ـ أحمد العلمي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1999، ص 86 ـ 87.

وبالسياق الذي كتب فيه. بيد أنه نسي أن هذا السياق مكون أيضا مما يقال عن الأدب، ولا مجال لولوج النصوص القديمة، من دون الرجوع إلى ما قيل عنها. فما يسعى إليه كل أديب، مهما كان شديد التواضع ومكتفيا بذاته، هو الحاجة إلى أن تخلده كلمات الغير التي تقال عنه. ولربما كانت هذه الحاجة اليوم أكثر تطلبا من أي وقت مضى. ولست أدري هل كان شكسبير سيظل خالدا لولا ما قيل عنه، ولولا ما أضفاه عليه النقد من جلال وقيمة. ويكفي تذكر أرسطو، وكتابه «البوطيقا» لإدراك أن التنظير الأدبي، لا يقل خلودا عن النصوص نفسها فكل مفاضلة بين النقد والنصوص تعد نوعا من التملق غير الحصيف. وحتى هذا الأمر سنتجاهله، ونرتبه من حيث أهميته، في مرتبة دنيا قياسا للمأخذ الآتي : إن مالا يمكن تجاهله إطلاقا هو الحكم ـ الحقيقة الذي قرره بصدد رأي الأساتذة في المقاربة النقدية، وتفضيلهم تدريس النصوص فحسب، من دون الاستناد إلى أدوات مقارباتية. فمن أين استقى هذا الحكم ـ الحقيقة في مجال يعتبر من العلوم الإنسانية ؟ وبأية طريقة، وأية وسائل ؟ إن الفكر يعود مرة أخرى إلى الاستنجاد بالرأي، بعد أن أثبت إفلاس علاقته بما هو غير علمي وعقلاني، وبخاصة في ميدان التربية الذي لا يقام الحكم فيه على تجربة ما إلا على الفحص والاختبار. فلا بد من أن يبنى مثل هذا الحكم على الأقل على استبيان يوضح ميول الأساتذة على نحو علمي دقيق، لا على نحو انطباعي شخصي يبرر نفسه انطلاقا من سلطة القول الرمزية التي

يتمتع بها من يتكلم. كما لا يكفي الاستناد إلى بيانات جمعيات معينة، وهي كثيرة بفرنسا، واستمزاج رأيها للقول بصواب الرأي المذكور آنفا، لأنها لا تخرج عن كونها تمثل مصالح ومواقع نفوذ. قد يكون الأمر، هنا، مجرد حجاج، لكنه ليس عديم الجدوى.

لا نستطيع دوما أن نكون مرشدين جيدين، إذا كنا لا نملك خرائط دقيقة للجغرافيا. بيد أننا قد نكون استراتجيين أكثر مهارة، إذا نحن عملنا على افتراض صلاحية التاريخ من دونها. ومناسبة هذا القول مبررة بما يجعله تودوروف مطلبا ملحا في تحويل مجرى هذه العلاقة الصميمة بين تاريخ المعرفة الأدبية وجغرافيتها المميزين، وبخاصة في علاقتهما بالتدريس في الثانوي. يقول الرجل بنوع من التساؤل الحاذق الذي يتضمن الإجابة القطعية : «وسيطالب المرء ما إذا كانت رواية المحاكمة تنتمي إلى السجل الهزلي، أم إلى سجل العبث، بدلا من البحث عن مكانة كافكا في الفكر الأوروبي»(14). لا بد من التنبه أولا إلى الصبغة الأخلاقية لهذا المطلب، قبل النظر في المأزق التعلمي الذي يقود إليه. فما يستنكره تودوروف ويحرمه على الآخرين يبيحه لنفسه، وبنوع من الكرم الفائض(15). لأن ما يشكو منه رحمة بأبنائه

(14) Tzvetan Todorov : La littérature en péril, ed. Flammarion, Paris, 2007, p. 21.

(15) المقصود بالمحرم، هنا، لا المعنى الذي سيصير فيما بعد حجة الحجج في مناقشة تدريس الأدب، وإنما صعوبة استيعاب الأدوات والمفاهيم المستعارة من المقاربات النقدية ودراسة الأدب المطبقة في التعليم =

يعيد التأكيد عليه بطريقة أخرى، والاختلاف كامن فقط في المحتوى. فهل من البسيط أيضا أن نطالب التلميذ في هذه المرحلة من العمر بأن يكون ملما بمنعطفات الفكر (مهما كانت طبيعة هذا الفكر) في مناحيه المختلفة، بما يعنيه ذلك من إدراك دقيق للتحولات الكبرى التي شكلته ؟ فأمر من هذا القبيل لا يتوفر إلا لمن كان مسلحا بمعارف شتى مبنية ابستيميا، منها الإلمام أحيانا بالأفكار الميتافيزيقية واللاهوتية التي غذت مهارة الفنانين في بناء عوالمهم الفريدة، والإلمام بالتقاليد في صياغة الأسلوب. وأمر من هذا القبيل يفرض على دارس الأدب أن يكون أقدر على الرجوع إلى الوثائق والمصادر والمظان التي بمكنتها تقديم العون له[16]. وربما كان من الشاق على التلميذ جعله مرتهنا بأسئلة تتجاوز قدرته، وبإشكالات وعوائص apories فكرية تحير أكثر الناس دراية بتاريخ الأفكار. هذا إلى جانب سؤال هام يجب على التلميذ

= الثانوي. فهذه الحجة الأخيرة قد جُعلت منطلقا أوليا في بناء الكتاب برمته، بعد أن استبانها تودوروف من النتائج التي كان يحصل عليها أبناؤه، وبالرغم من الدعم الذي كان يقدمه إليهم، هو العالم بأسرار شؤون الدراسة الأدبية والنقد. يقول متحسرا : «لم أدرس في ثانوية بفرنسا، ولا في الجامعة إلا قليلا؛ غير أني، وقد صرت أبا، ما عاد بمقدوري البقاء عديم الإحساس بنداءات الغوث التي يبعث بها أطفالي عشية الاختبارات أو تسليم الفروض. والحال أني حتى ولو لم أجعل في ذلك كل طموحي، فقد أخذت أشعر بشيء من التكدر وأنا أرى أن إرشاداتي أو تدخلاتي تنتج عنها درجات تميل إلى دون المتوسط !» النسخة العربية من الكتاب، ص 11.

(16) ميشال هار، مرجع مذكور، الهامش(2)، ص 93 – 94.

أن يجيب عنه، ألا وهو كيف يتفاعل الأدب مع هذا التاريخ (تاريخ الفكر)، وما هي الطرق التي يعمل بها لتحويل نفسه إلى حامل له، وكيف يحوله داخل نصوصه، بما يراعي خصوصيته بوصفه خطابا أدبيا. ومما يزيد الأمر تعقيدا هو قلب المشكلة، وهذا وارد بكل تأكيد، عن طريق جعل الفكر يرى نفسه في الأدب، لا العكس، بحيث تطرح أسئلة من قبيل: كيف يساعد الأدب الفكر على سد ثغراته[17]. لا من حيث هو وثيقة قابلة لتزويد الباحث والمؤرخ بمعلومات محددة، وإنما من حيث هو يتضمن صياغات، على نحو تخييلي، لاقتراحات نظرية مسعفة في بناء أجهزة تحليلية، بل اقتراحات قد تفيد تطور العلم نفسه، ويكفي الاستشهاد بنصوص جول فيرن لإدراك ذلك، فهي لا تتضمن الإمتاع، ولا ترسي معنى ما فقط، وإنما تُظهر إلى جانب ذلك المغامرة العقلية في علاقتها بحدود القدرة الإنسانية، وهي تُواجه بحدود عالمها الطبيعي.

هناك قضية أخرى تتضمن نوعا من الاختزال، ولا بد من مطارحتها في علاقتها بتدريس الأدب، وهي المطالبة

(17) قد يفضي هذا القلب في علاقة الفكر بالأدب إلى التساؤل عما إذا كان الأدب نفسه علما رخوا «إنسانيا»، من حيث هو منبع مرشد للعلوم الإنسانية من سوسيولوجيا وعلم نفس أو تحليل نفسي، أو تربية... الخ. وهذا الأمر هو مثار نقاش، حتى أن مجلة «علوم إنسانية» قد خصصت أحد أعدادها لمعالجة هذه القضية. انظر

La littérature une science humaine ? in : Sciences humaines, n° 134, Janvier 2003.

بجعل التاريخ مثالا نموذجيا يجب ترسم خطاه في الدرس الأدبي بدلا من محاكاة علم الفيزياء وشروطه. لا نريد مناقشة ما إذا كانت كل المقاربات التي يرفضها تودوروف تقوم على تطلبات الفيزياء، أم على علوم أخرى صُلبة وإنسانية. ونكتفي بالقول إن موقفه هذا قائم على فهم تقليدي للعلم، ويظهر نصف الحقيقة فقط، وينسحب الأمر نفسه على قوله بضرورة مراعاة سياق الأدب في معالجة شؤونه(18). فمن الأليق التساؤل ـ قبل مطالبة مماثلة الأدب بالتاريخ ـ عن التاريخ نفسه : أيُقصد به مادته أم دراسته؟ فإذا كان الأمر يتعلق به بوصفه مادة، فإن المادة التاريخية تتعين داخل مصادر مختلفة، وقد تكون متضاربة أحيانا إلى درجة محيرة، بل ومتفرقة لا تقول شيئا إلا بمساعدة خطة تجمعها، وتعيد بناءها، مما يجعل من الحقيقة التي بإمكانها تفسير الأدب محط تساؤل. كما أن الأدب يعد، في أحد جوانبه جزءً من هذه المادة؛ الشيء الذي يطرح مسألة الانفصال والاتصال المؤرقة في مجال العلوم الإنسانية. أما إذا كان الأمر متعلقا بدراسة التاريخ، فلا شك أننا سنواجه، هنا، بمقاربات مختلفة، تستند في بناء مضمرها النظري إلى استخدام العقل، وأحيانا تستفيد من النظريات العلمية(19). ومن ثمة نجد أنفسنا مرة أخرى أمام مطلب العلوم الإنسانية وضرورتها في فهم الأدب،

---

(18) تودوروف: الأدب في خطر، ص 20.

(19) راجع ما قام به بول ريكور بصدد التاريخ ومناهجه، وهو يتحدث عن العلاقة بين الحكي والتاريخ في كتابه «الزمن والحكي» :

Paul Ricœur : Temps et récit, ed. Seuil, Paris, 1983

وذلك وفق مفهوم الوساطة التي يقوم بها التاريخ، لا بين الأدب ووقائع غائبة، وإنما بين الأدب واقتضاءات العلوم الإنسانية. وحين يطرح مطلب المماثلة بين الأدب والتاريخ ـ كما يشغف به تودوروف ـ مسألةً شائكة من هذا القبيل، يجب التمييز، في ذلك، بين دارس الأدب (بوصفه مشروعا ممكنا)[20] وقارئ تنحصر مهمته في الاستمتاع بما يقرأ فقط. فهذان مستويان مختلفان يؤدي الخلط بين تطلباتهما إلى استخلاصات مغلوطة. وأنا لا أدافع أبدا، هنا، على طريقة معينة في التدريس ضد أخرى، ولا عن تصور لبرنامج تعليمي معين ضد آخر، وإنما أرفض بناء نتائج على مسلمات خاطئة. فحتى إذا ما حسمنا في ضرورة جعل المعنى ـ وهو يستند إلى مطلب التاريخ ـ مدارَ تدريس الأدب، وتغاضينا عن التساؤل عن معنى المعنى نفسه، فإن استخلاص هذا المعنى والاتفاق حول فهمه يستوجب طرقا إجرائية محددة تتوفر على قدر من التبرير المنهجي لنفسها، حتى يمكن أن يكون الجدال في الأدب منظما. ثم ما جوهر الأدب ؟ أيكمن في الموضوع أم في الطريقة التي يبنى بها هذا الموضوع جماليا ؟ بل هل المعنى منفصل عن الشكل الجمالي؟ وأي تاريخ يرجى للأدب ؟ أهو تاريخ تحولات أساليبه، أم تاريخ تغيرات أشكاله الجمالية، أم تاريخ

(20) يعد التلميذ، شئنا أم أبينا، بمثابة مشروع ممكن لدور دارس الأدب، فهو يهيأ من أجل أن يكون كذلك، أو يفترض النسق التعليمي في إطار الاتساق بين مداخله ومخارجه أن يكون التلميذ ذا ميل لأن يكون دارسا للأدب.

موضوعاته، أم تاريخ تلقيه ؟ وهل هناك معنى مستقر خارج كل هذه الأمور ؟ أظن أن الأدب مركب من كل هذه الأشياء، وفهمه يحتاج إلى الوسائل بما هي أدوات ومفاهيم. كما أظن أن الأدب هو مجال يختلف عن التاريخ كما يختلف عن الفيزياء؛ إذ مدار فهمه لا تنفصل فيه الوسيلة عن الغاية. ولا تعتبر فيه الوسيلة عابرة، ولا الغاية كذلك[21]. لو كان المراد في الأدب توصيل معنى ما لهان الأمر، ولوجد المرء في اللغة التي يستعملها كل يوم الوسيلة الناجعة، ولكن الأدب يقول شيئا آخر غير المعنى، شيئا يجد علته في ما ينقص المعنى ذاته من معنى، وفي قول عجز اللغة، وهي تقول نقص العالم في إظهار علته وحقيقته. ويقول كيف يمكن لم شتات العالم.

أظن أن ما أُشر عليه من تناقضات وتهافت في الطرح يُظهر نوعا من الاختزال لمفهوم الأدب، وقضاياه ؛ وذلك بحصر معضلاته في شؤون تدريسه، بل إن هذا الاختزال بدوره يتعرض إلى اختزال يخل منهجيا بطريقة معالجة المسألة الأدبية داخل الصيرورة التعلمية، بما تفترضه من ارتقاء بالمعرفة الأدبية، وتطوير وسائل مقاربتها، وفهمها في تعقدها، واختلاف وجوه تصريفها ابستيميا، بما يتلاءم طبعا مع اقتضاءات التدريس، ومستوياته والسن المعرفية، وترتيب الأولويات في استخدام المعرفة الأدبية، وفق تطور مراحل التعلم.

(21) يناقش تودوروف مسألة الوسيلة والغاية، ويعتبر المناهج وسائل، والغاية ماثلة في المعنى، وأن الغاية هي الأساس. تودوروف : النسخة الفرنسية، ص 19.

ما وراء الكتاب

تقوم الدعوة إلى الإعلاء من شأن النص، في المقاربة الأدبية، على إشكال منهجي غير مصرح به بالوضوح الكافي. فلا يجب الانخداع بمسألة عقم المقاربات الشكلانية، والسيميائية، والبنيوية في الاهتداء إلى حقيقة النصوص. فوراء ذلك يكمن سؤال هام يثوي في الخلف، وهو كالآتي : أنكتفي في مقاربة الأدب بالنصوص، بوصفها متغيرات، من دون الاستناد إلى معيارية معينة، أم لا بد من هذه المعيارية بوصفها نمذجة، بما يعنيه ذلك من توتر بين الكل والجزء، وبين الثابت والمتغير، وبين الوحدة والكثرة، وبين الانتظام والاضطراب، وبين العقل والحساسية ؟

تطرح الإجابة عن السؤال المذكور آنفا مسألة الفهم، بما تستدعيه من تعالق متوتر بين الوحدة (المعيار والنمذجة) والكثرة (المتغيرات النصية). فلا فهم من دون وحدة تعطي للمتنافر والمتعدد ما ينتظمان به. كما أن الفهم لا ينحصر في كلٍّ آيل من الجنس الأدبي إلى النص فقط، بل كامن فيه هو بالذات أيضا، من حيث هو استهداف بناء كلٍّ معين يمنح موضوعه ما يتخلى به عن تنافر معطياته المختلفة.

ولنستبعد مرحليا هذه المسألة الثانية المتعلقة بكلّ النص، ولنكتف بعلاقة النص بمعيارية ـ كلٌّ يتجاوز حدوده الخاصة. فلا شك أن تودوروف يختار الانحياز إلى المتغير من دون اهتمام بالمعياري والنمذجة المتعلقة بالجنس الأدبي[22]، لأنه يبئر اهتمامه على المنتج النصي، ويتناسى ـ بالرغم من إيمانه في لحظة من تاريخ حياته المعرفية بأهمية المعيارية ـ أن ما يحدد شروط المعنى، والعمل الأدبي، ماثل في التجديل بينه والذاكرة المعيارية التي يتأطر ضمنها بوصفها تاريخا جماليا، بل بوصفها «الحياة» الخاصة بالأدب، ومصدر «قوته وحقيقته» على حد تعبير هنري جيمس. ولتجاوز هذا المأزق يستنجد تودوروف بالتاريخ ليحله محل تاريخ معيارية النص الأدبي، بيد أنه لا يحدد هذا الأخير إلا بوصفه تاريخا للفكر، من دون إصغاء لإشكالية المماثلة بين المعارف (الفن ـ التاريخ ـ الفلسفة ... الخ)، أو المقارنة بينها ـ وهي تعالج عبر نمطيات متنوعة من الفنون لها تطلباتها المعيارية التي

(22) يخلو الكتاب برمته من الاهتمام بهذا الاصطلاح بالرغم من أهميته في نقاش أمور الأدب، وفي تنظيم المعرفة الأدبية، وبخاصة في مجال التدريس، لأنه يمكن على الأقل التلميذ، من خاصيتي التصنيف والمقارنة بوصفهما رئيستين في تكوين الملكة العقلية، بغض النظر عن مجال توظيفهما. ويكفي الرجوع إلى الاستشهاد الذي يعود إلى هنري جيمس، والذي يضعه في صدارة كتابه: «أفهوم الأدب»، لتحصل القناعة بالأهمية التي يكتسيها ما هو معياري، في فهم حياة الأدب التي ليست هي الحياة العامة بطبيعة الحال، وفهم حقيقته وقوته.
ـ انظر: Tzvetan Todorov : La notion de littérature, ed. Points, Paris, 1987, p 7.

تشكل بموجبها العالم - حتى يتسنى بناء التبرير الابستمولوجي لمماثلته الأدب بالتاريخ على نحو مقبول. فلا أحد منا لا يتذكر المقارنة الشهيرة التي أرساها أرسطو بين الشعر والتاريخ في كتابه المعروف «البوطيقا» ؛ حيث يبني وجه الاختلاف بينهما على مبدأي العام والخاص. وبالتالي يتخلى الشعر بوصفه فنا عن أن يكون مؤسسا على ما هو عام[23]. ولا يعني هذا القول التحيز لموقف أرسطو بقدر ما يعني ضرورة التفكير في البعد الإشكالي لعلاقة التاريخ بالفن، والنظر إليها في ضوء الاختلافات التي برزت في تاريخ الجماليات بصددها، وفي ضوء تاريخه الخاص. وحتى في حالة قبول إحلال التاريخ محل تاريخ المعيارية، بنوع من الالتفاف الخفي، لا يمكن مطارحة العلاقة بين الأدب والتاريخ من دون تحديد كيف يُحوِّل الأدبُ التاريخَ داخليا إلى أسئلة جمالية؛ فالنص الأدبي لا يُنتج في علاقته به إلا من خلال وساطة الجمالي بينهما بوصفه معيارية مفتوحة تقوم على التجديل بين الترسب والتجديد على النحو الذي طرحه به بول ريكور[24]. وأظن أن الأمر يتجاوز تعويم مثل هذه القضايا في جمل عامة تفتقر إلى تبئير نفسها داخل تصور ابستمولوجي يخص الأدب نفسه، ولا يقول لنا كيف يجاور الخطابات الأخرى، ويحولها من داخله.

---

(23) انظر: أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

(24) انظر: Paul Ricœur : Du texte à l'action, ed. Seuil, Paris, 1986

مسألة الفهم حاسمة إذن في مطارحة مشكلة تحديد المراد من الأدب بالنسبة إلى تودوروف. بيد أن ما يجب التنبه إليه ماثل في كون الأدب يؤسس هذه المسألة وفق طرق أخرى غير طرق الاستدلال والبرهنة؛ أي وفق طرق جمالية تحاول قول خصاصة العالم وقول خصاصة الوسيلة (اللغة) التي يتوسل بها من أجل بناء ممكنه. وهذا الأمر لا يمكن تقديمه بالإجمال الذي عالج به تودوروف القضية التي يدافع عنها. فإذا كان كانط يرى بأن الجمال يعالج موضوعه من دون الاستناد إلى مفهوم قبلي[25]، فإن ذلك لا يعني أبدا ـ بالنسبة إلينا ـ عدم وجود قصد الفهم خلف حركة إنتاجه، بما يعنيه ذلك من ربط له بالكل المعياري المتحرك نحو الأمام دوما[26]. كما أن المفهوم، بوصفه خاصية الشكل، واردٌ، ولكن على نحو بعدي، وهو يسكن شكل الأدب، وقد تُوسل به، من أجل القبض على الزائل، وعلى الشتات، وعلى الخصاصة. ويقودنا طرح من هذا القبيل إلى ضرورة توضيح الغاية من الفهم. ونظن أن أفضل تعريف له ماثل في وظيفته المتعينة في إرجاع تعدد الموضوع

(25) انظر: كانط : نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.

(26) نعني بـ «الكل المعياري المتحرك دوما نحو الأمام» أن النص يكتب وفق كل معياري يقدمه الجنس الأدبي بوصفه نتاج تاريخ من الممارسة في نمط قولي محدد (شعر ـ رواية ـ قصة ـ مسرح... الخ)، ووفق حركة داخله تتجه إلى الإضافة إلى هذا التاريخ وفق مفهوم المسافة الجمالية، من دون أن ينفصل عنه ؛ الشيء الذي يجعل من النص جزءً من حركة هذا الكل المعياري.

أو الظاهرة إلى وحدة ما. لكن الأدب، إذ يعمد إلى فهم العالم، يفعل ذلك انطلاقا من استعادة الفهم بوصفه بحثا عن الوحدة من خلال تجسيمها عبر الكثرة ذاتها. فالقول بأن الأدب لصيق بـ «الحياة» لتبرير حجة أولوية النص الأدبي بوصفه متغيرا قائما على الخصوصية، وعلى تطلب المعنى بوصفه هدفا للفهم (فهم الحياة)، معناه الإقرار بموضوع هو في حاجة إلى تبرير نفسه أيضا في ضوء تاريخ هذا الإقرار: فأي حياة هي مقصودة، هنا، مفهوميا ؟ إننا لا نعدم وجود طروحات عدة بصدد علاقة الأدب بموضوع الحياة، بل علاقة العقل بها، وبالتالي ما موقع الطرح الذي يقدمه تودوروف بينها ؟ وبخاصة حين نعلم أن هذه القضية تعود إلى نيتشه، ثم إلى سارتر فيما بعد. وليس السياق سياق مناقشة تاريخ هذه القضية وتبعاتها فلسفيا. لكننا نقول بنوع من الإيجاز : إن نصف الحقيقة غائب ومخفي، لا يتعلق بالحياة نفسها بوصفها موضوعا للفهم، وإنما بما لا يعلن عنه صراحة : أنعالج النص الأدبي من حيث هو نص يعبر عن المتغير خارج كل نمذجة، أم لا بد من النمذجة، بما يعنيه ذلك من نسق ومفهوم وكلية. هذا ما يتركه تودوروف للاستنتاج، على نحو غير مباشر، لأن الأمر يتعلق باختيار يعوم حدوده الابستمولوجية بغاية خدمة أهداف محددة، لا تنفصل عن أزمة الذات المعرفية، وهي تعيد إنتاج صلاحيتها، بما يتناسب مع سياقها التاريخي، أو بما يتناسب مع تاريخية التعلم في علاقته بالأصول الاجتماعية.

سنترك أمر إعادة إنتاج الصلاحية المشار إليه أعلاه إلى موضع آخر من هذه المحاورة. وننتقل إلى إيراد مقطع آخر من كتاب «الأدب مهدد»، بغاية مطارحة قضية أخرى، لها صلة بالفهم، وتتمثل في إطار العلاقة الموجودة بين العمل الأدبي والخارج، أو ما يسميه تودوروف بصلة الأدب بالخارج، أو العالم. وستتلع مع هذه القضية، كما يطرحها تودوروف، مسألة التصور الميكانيكي لعلاقة الأدب بالتاريخ التي يصير بموجبها المنتَج الأدبي مرة أخرى وثيقة ـ مرآة تعكس شيئا خارجها ؛ أي الارتهان بثابت يُتفق حوله لفحص المعنى والحقيقة بغاية تأسيس الفهم، بما يعنيه ذلك من إعلاء من شأن الملموس والجزئي، في ضوء الإحالة على التاريخ، لا على الفيزياء. ولا يهم أن يكون هذا الخارج بنيات اجتماعية أو سياسية، أو بنيات فكر ما في لحظة من الزمن (كما هو الأمر بالنسبة إلى مطلب دراسة كافكا في سياق الفكر الأوروبي). ولا نعدم، في كتاب تودوروف، وجود إشارات كثيرة (وملحة) إلى صلة الأدب (الوثيقة) بالعالم الخارجي، وتنويعات عدة عليها من قبيل: «التحرر من الإرغام الخارجي»، و«الاستقلال المفترض للتخييل»[27]، و«غياب الاستهداف الخارجي»[28]. لن نحتج على إمكان ورود الصلة الوثيقة للأدب بالخارج في تنويعاته المختلفة، بيد أن ما يظل مثيرا للقلق هو عدم قول كيف يمكن تمثيل هذه الصلة

(27) تودوروف : النسخة الفرنسية، ص 35 ـ 36.

(28) تودوروف : النسخة الفرنسية، ص 45.

جماليا. بمعنى آخر كيف يتصل العمل الأدبي بما هو خارج، وما هو هذا الخارج وطبيعته، أهو موحد بالنسبة إلى الجميع، أم هو مختلف، وما هي نقط الارتكاز فيه، وكيف يمكن القبض عليه، وهل بمقدور اللغة الأدبية أن تقوله في نقصه، وكيف تقوله، وبأية صيغ، وهل هناك صيغ موحدة أم مختلفة ؟ أسئلة تقودنا إلى نقاش معرفي قديم قدم الأدب نفسه ؟ وهو نقاش فلسفي بالدرجة الأولى يتطلب قدرا من التواضع في الجزم بوضوحه. وبالفعل فإن الأمر لا يتعلق برقاص الساعة، وإنما بعقاربها وهي تعود إلى الخلف، من دون أن تجد الرقم الصحيح الذي يجب أن ترسو عنده.

ستبنى دعوى احتجاج تودوروف على الدراسة الأدبية الحديثة ـ في إهمالها صلة الأدب بخارجه ـ وفق مطلب التوازن بين داخل النص الأدبي وخارجه الذي بإمكانه تمثيل المصدر الذي يفيض منه المعنى الأدبي. بيد أن المسألة تزيد بوضوحها القائم على الاختزال من التباس الغاية منها؛ إذ يظل السؤال واردا حول كيفية تحقق التوازن بين داخل النص الأدبي وخارجه، وما هي الآليات التي يجب توفرها ـ بالنسبة إلى دارس الأدب، سواء أكان تلميذا، أم طالبا، أم أستاذا ـ لكي يستطيع القبض على هذا التوازن. ثم أن المسألة ليست بهذا الحسم النهائي، إذ من الوجيه التساؤل أيضا عما إذا كان الأدب يكتسي خاصيته الجمالية من اضطراب صلته بالعالم الخارجي، فيستعيض عنها بإحياء ما هو ميتافيزيقي موغل في القدم، ولنا في كثير من نماذج تاريخ الفن ما يؤكد ذلك. ففن الرسم في الثقافة

الأوروبية القروسطية قائم، في جانب كبير منه، على توتر بين العالم الخارجي وتطلب اللوحة، وعلى التعبير عن هذا التوتر عن طريق الاستنجاد بما هو ميتافيزيقي(29). لا شيء من هذا القبيل يطرحه تودوروف، لا جهلا به، بل تلافيا له، باسم واقعية جديدة تفتقر إلى إظهار نفسها، وتستعيض عن ذلك برفع لائحة مطالب من دون وضع بديل واضح يسهم في بناء مقترح نظري وعلمي لحل المعضلة المذكورة. ولا أتصور أنه كاف الرجوع ـ بقصد تبرير هذه المطالب ـ إلى تاريخ المسألة (المتعلقة بالتحول من النظر إلى الفن انطلاقا من ارتباطه بوظيفته ـ استعماله إلى النظر إليه من زاوية استقلاله وتركيز قيمته في ذاته عن طريق الإعلاء من تأمله) ابتداءً من أفلاطون وانتهاء بالعصر الحديث، لأن كل مطلب لا بد له من أن يبرر ضرورته معرفيا ومنهجيا، ويقترح ما يصير به إجرائيا ذا خطة عملية مستندة إلى خطوات بينة تترجم المبادئ التي يستند إليها ؛ وحتى رجوع تودوروف إلى تاريخ وظيفة الفن ـ انطلاقا من صلته بالخارج ـ يفتقر إلى الدقة التي يستوجبها كل طرح إشكالي ؛ فإرجاع خاصية الاكتفاء الذاتي للأدب التي يعتبرها مميزة للعصر الحديث إلى أفلاطون، يُظهر نصف الحقيقة التي تخدم القضية التي يدافع عنها، بينما يغيِّب نصف الحقيقة الآخر، والماثل في كون أفلاطون كان ينظر إلى الفن (لا الأدب) انطلاقا من وظيفته أيضا، ولربما كان هذا النصف الثاني من الحقيقة الأهمّ في تبصر الصلة بين الفن والخارج. صحيح

(29) راجع : ميشال هار، مرجع مذكور، الهامش (2)، ص 90 – 91 – 92.–

أن أفلاطون يرتب الفن بوصفه خيالا ومن صنف الظلال – سواء أفي الكتاب السابع أم العاشر – في مرتبة دنيا بالنسبة إلى مراتب المعرفة الأخرى، وذلك تبعا لعلاقتها بتمثيل العالم الحق، وصحيح أيضا أن أفلاطون كان يميز بين فن النسخة Eikastiké techné وفن الظل Phantastiké techné؛ أي بين الفن المنظوري «الظل» الذي يراعي رؤية المتفرج البصرية والمسافة بينه والعمل (وبعبارة أخرى الدوكسا «الرأي العام»، بما يعنيه ذلك من دحض للفكر السفسطائي)، والفن «النسخة» الذي ينقل موضوعه كما هو من دون اهتمام بتطلب الجمهور، ولا المتفرج مراعيا حقيقة الأيدوس الأول[30]. بيد أن كل ذلك لا ينفي كون أفلاطون قد رفض الشعر التمثيلي والملحمي، لأنهما لا يستجيبان إلى ما هو أخلاقي، وبخاصة في علاقتهما بالمنفعة الدينية، والمنفعة العسكرية، ولذلك لام أفلاطون أخيلَ إحدى شخصيات الإلياذة على تفضيله أن يكون عبدا في الحياة على أن يكون ملكا متوجا في عالم الموتى، لأن مثل هذا القول يجعل الشباب يفضلون الحياة على الانصراف إلى الحرب، ولا يقبلون على الموت متحمسين. ولا نريد أن نوسع التحليل بصدد ما هو معرفي في هذا الجانب وبخاصة العلاقة بين الفن وثنائية التغير والثبات، وصلة ذلك بالعواطف المتقلبة.

إن الانشغال بإضفاء الاتساق على الرأي بصدد موقف ما – من دون اهتمام باتساق القضية التي هي موضع مساءلة – يهدم

(30) المرجع نفسه، ص 20-21.

اتساق الاستدلال المعرفي. ويظهر هذا الاتصاف في تعويم تودوروف قضايا دقيقة، ولنتأمل قوله، حين ينهي حديثه عن فهم أوسكار وايلد حقيقةَ الفن بوصفه فعلا يستهدف منح العالم الشكل الذي يفتقر إليه؛ إذ يحوِّر الأمرَ على نحو غير مبرر قائلا: «والحال أن خلق عالم أكثر حقيقة يستلزم أن لا يقطع صلته بالعالم»[31]. فالتعويم ماثل في التعميم غير المبالي بالتفاصيل. والحق أن الحقيقة تكمن أحيانا في التفاصيل. فهو لا يقول كيف يجب ألا تقطع هذه الصلة، وبأي معنى. فهذا قول عام يكاد يرد على لسان كل من ذكر الفن في علاقته بالعالم، ولا يحتاج إلى تأكيده، أو نفيه. والحقيقة أن هذه العلاقة منظور إليها من زوايا مختلفة تصل أحيانا إلى درجة التعارض، ولها صلة بمفهومي التمثيل والإحالة[32]. لكن ما هو أكيد أن العالم يُحوَّل، ولا يظل على حاله، حين يصيبه الفن بعدواه، ويفرض عليه شكله النوعي ووسائله، ذلك أنه لا يقول حقيقته إلا بوصفها نقصا (وهذا النقص آيل إليه من كونه يفتقر إلى الكل الذي بإمكانه أن يجعله مهيأ للفهم)، فيأتي الفن ليقول ـ من جهة ـ هذا النقص المميز للعالم، لا كما هو، وإنما من حيث حركته الساعية نحو الشكل بوصفه استهدافا للنسق والكلي الضائعين، كما أنه يقول ـ من جهة أخرى ـ الممكن الذي يحمله العالم في طياته، والذي يتخفى وراء الظهور على هيئة حجب.

---

(31) تودوروف : النسخة العربية، ص 38.

(32) انظر : بول ريكور: صراع التأويلات، ترجمة من ذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2005.

يفضي طرح الصلة بالعالم ـ على النحو الذي صاغه به تودوروف ـ إلى أحكام نقدية مختزلة، لكن ليس هذا هو الأهم، بقدر ما يهم ما ينضوي عليه هذا الطرح من نتائج على مستوى تصنيف الأدب، إلى درجة نتساءل معها ما هو الأدب المهدَّد، وما هي الجهة التي تُهدِّده. فمما لا ريب فيه، أن تودوروف لا يقصد به الأدب في عمومه، بل نوعا من الأدب، ذاك الأدب الذي يخضع للبعد التمثيلي، والذي يتوفر على قدر من المطابقة مع العالم يستجيب إلى شروط دنيا في مراعاة ذوق عام جاهز، وبالتالي فهو يخرج من دائرة الأدب المهدَّد أدبا آخر، يعتبره ـ على نحو ضمني ـ مفتقرا لخاصية الأدب، إلَّم نقل: إنه يعده سببا في تهديد خلوص الأدب. والمقصود بذلك ما يسميه بأدب العدمية والأنانة والشكلانية. ومن ثمة فهو يضع أدبا ونقدا مقابل أدب ونقد آخريْن. ويقيم تقييمه لهما على أسس تصنيف يستمد محتواه من الشرط المبدئي الذي يميز ـ في نظره ـ الأدب الحقيقي، ألا وهو شرط الصلة الوثيقة بالعالم.

يحسم تودوروف في حكمه القيمي أعلاه بصدد الأدب، وما يترتب عليه من تصنيف، من دون أن يتساءل عما إذا لم يكن أدب الأنانة والعدمية والشكلانية يطرح صلته بالعالم من زاوية نظر مغايرة، ووفق تصور فني وجمالي يختزن موقفا فكريا من العالم. لكن ما يشكل ردة في نمط تفكير تودوروف في شؤون الأدب، هو استعادته لنقاش لم يعد يقنع أحدا، اللهم أولئك الذين التقطوا الصوت الهادر

لهيمنة وسائل الاتصال الجماهيرية، واختاروا التكيف مع تطلباته، والاستفادة من ممكناته، بدلا من الإصرار على موقع خصوصية الأدب. ولذلك لا نستغرب تودوروف حين ينزلق على لسانه مرة أخرى نعت «الجماهيري» ليذكرنا بنعوت مماثلة كانت تلهب الحناجر من قبيل: الالتزام، والمثقف العضوي، والجماهير... الخ. وأنا لست ضد استخدام هذه النعوت، ولكن ضد تعويمها، وتمريرها انطلاقا من استعمال مضاد لها. يقول تودوروف: «ومنذئذ، ستحفر هوة بين الأدب الجماهيري، وهو إنتاج شعبي على اتصال مباشر بالحياة اليومية لقرائه؛ وأدب النخبة، الذي يقرؤه المحترفون ـ نقاد، أساتذة، كتاب ـ الذين لا يهتمون إلا بالانجازات التقنية لمبدعيه وحدها»[33]. لست أدري لِـمَ استثنى تودوروف الطلاب من لائحة المحترفين، ألا تعمل المدرسة والجامعة على إعدادهم ليكونوا أعضاء فاعلين في المجتمع النصي، وساهرين على سبك سموته المختلفة. لنترك ذلك، فالمسألة أكثر قلقا على مستوى آخر. فالرجل يقابل ـ وفق الصلة بالعالم ـ بين أدبين : **أدب جماهيري شعبي وأدب نخبوي**. الأول له خاصية القدرة على الارتباط بالحياة اليومية، والثاني منفصل عنها، ومعزول **في برجه العاجي**، مشغول بأمور تقنية، أي بما لا صلة له بالعالم. وحتى لا نظلم الرجل فهو يقيم هذا التصنيف في إطار فحص تاريخ المشكلة الماثلة في انفصال الأدب عن العالم، حيث يجعل من الهوة

(33) تودوروف : النسخة العربية، ص 39.

المذكورة في سياق المقطع السابق المستشهد به دليلا على زمن ظهور المشكلة ابتداء من أفول القرن التاسع عشر وما قبله (الزمن المثالي الذي شهد التوازن بين الفن والاتصال بالعالم الخارجي)، بيد أن هذا الزمن المثالي يعد زمن نشأة مفهوم الأدب في ارتباطه بما هو فرداني، وهو يسعى إلى قول استقلاله وخصوصيته وتفرده ضدا على ما هو عمومي وشعبي. وبالتالي فكل وصف للأدب بالشعبي يعد سوء تصرف في التسمية، لأن ما يوصف بالشعبي ينتجه الشعب، على لسان مجهول، ويتصف بطابع فلكلوري بالدرجة الأولى، ومن ثمة من الصعب تسميته بالأدب. وإذا كنا نتجاوز مسألة تسمية ما هو فلكلوري بالأدب الشعبي، لأن هذه التسمية صارت مستعملة على نحو شائع، فإننا لا نتجاوز الخلط بين تطلبه على مستوى إنتاجه وخصوصية تكونه، وتطلبات الكتابة التي ترتبط بفاعل فرداني يكثف العالم في دلالته انطلاقا من مسافة جمالية معينة. صحيح أن تودوروف يهاجم الشكلانيين، وهم يرثون تركة أسلافهم الروس الذين عمل هو على التعريف بمجهودهم في أوروبا، بيد أنه ربما مازال تحت تأثير المتن الذي اشتغلوا عليه، ألا وهو الحكاية الشعبية. لندع هذا الأمر ولننصرف إلى الحفر في الأرضية التي يقيم عليها تمييزه بين صنفي الأدب المذكورين آنفا. ولنصرح ـ منذ البداية ـ بالمقدمة التي نبني عليها هذا الحفر. فتودوروف يحل جماهيرية جديدة (لكنها وهمية) محل جماهيرية استنفدت قوتها منذ زمن بعيد. ولا يخفى ما يقبع وراء هذا الإحلال من هاجس مراعاة الشرط التجاري.

ونحن لا نقلق من خضوع الأدب لتطلبات التجارة، فهذا أمر كان واردا في القرن التاسع عشر؛ حيث كانت الرواية المتسلسلة والمكونة من أجزاء أو مجلدات تستجيب إلى ما تضعه المكتبات، وقتذاك، من شروط على الكتّاب ليتكيفوا مع آلية الإعارة[34]. لكن ما لا نقبله هو عدم التنبه إلى أن ما يعتبره تدوروف إخلالا بالتوازن كان بمثابة رفض لتطلبات من هذا النوع ومقاومة لها. ومن ثمة يمكن رفض تباكي تودوروف على غياب التوازن بين الفني والتجاري في الوقت الحاضر، لأن الحقيقة ليست كامنة في مراعاة جماهيرية الكتلة ودفع الأدب إلى أن يتخلى عن شرطه الجذري الماثل في الحرص على خاصيته النافية الإيجابية، لا السلبية[35]. فالمعادلة يجب أن تقلب، لأن الأدب لا يسعى

---

(34) انظر: إيغلتون: النقد والإيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1992.

(35) نميز بين النفي الايجابي والنفي السلبي. فالنفي الإيجابي قائم على المغايرة المؤسسة على وعي جمالي يتجاوز ثقافة الكتلة المعممة، بينما النفي السلبي قائم على مغايرة تستجيب إلى تعميم من دون وعي جمالي بحركة النفي. ويكفي أن ننظر إلى ما يتوجه نحوه ذوق الجمهور اليوم لندرك نوع الأدب الذي يسمى جماهيريا. ويمكن فحص الروايات التي تلقى رواجا وتحقق مبيعا عاليا لندرك أي إنتاج أدبي يراد له اليوم أن يسود : الإنتاج الفضائحي الذي يتحدث عن الجنس على نحو مبتذل، والإنتاج الذي يعلي من شأن التجارب الشخصية المرضية، والعوالم القديمة المقرونة بالأسرار، أما ما يحتج على العصر، ويناقض ذوقه الهابط، وصيرورة التعميم فيه، ويطرح أسئلته الجمالية انطلاقا من الهدم البناء فهو عدمي، أو «يوناني فلا يقرأ» حسب تعبير طه حسين.

إلى التسوية، ودوره التربوي ماثل في صناعة ثقافة الارتقاء التي تأخذ على عاتقها السمو بالناس نحو الانخراط في أرقى أشكال الفن، وتجديد صلتهم به بما يجعلهم أكثر غنى وثراء على مستوى الذوق والحساسية. فالجدل الصاعد يجب أن يحل محل الجدل النازل، فبدلا من أن ينزل الفن إلى مستوى الذوق السائد المعمم، على الجمهور أن يرتقي نحو مدخرات تطلب الفن القائم على تجديد صلته التعبيرية والجمالية بالعالم، لا على تكريس النمطية. إن المشكلة المطروحة اليوم على من يفكر في شؤون الفن ماثلة في كيفية تجاوز العجز عن تمكين البشرية من أساليب الذوق الرفيع. فكل شيء منظور إليه اليوم من زاوية قبوله التسليع المربح، ولا يخفى على أحد ما يحتاجه هذا التسليع من تعميم لذوق عام يستجيب للسوق وشروطه. وعلى الأدب أن يختار بين مراعاة التوازن بين شروطه والاستجابة لهذا السوق، والمقاومة حفاظا على تطلبه الخاص الماثل في جذريته النافية غير القابلة للطبعنة التي تسعى إلى مراعاة آلية الاستهلاك التي عممها الإعلام. ولا يخفى ارتهان هذا الأخير بهاجس التسليع لكونه خاضعا لقوة الرأسمال وتوسعه، ومقياس نجاعته تحقيق أكبر نسبة من المشاهدة، وتكييف كل شيء مع خطابه. هذا ما لم يُقَل أبدا حين رُفعت دعوى مراعاة ذوق الجمهور (الكتلة)، بما في ذلك مطلب التوازن بين التجاري والفني. إننا اليوم نُهيأ، وبأساليب أكثر مواربة، وبعونٍ ممن يضعون أنفسهم رهن إشارة وسائل الإعلام والفتات، من أجل تغيير أسس الفن ـ والمعرفة التي تصاغ حوله ـ حتى

تتلاءم مع ما تتطلبه وسائل الإعلام، ومن ثمة تُنتج اليوم صياغات نقدية تتملق، على نحو متقن وحرفي، مراكز القوة الإعلامية طمعا في ما تقدمه من عروض أمام المثقفين، لكي يكيفوا أساليب مخاطبتهم، وأساليب تعاملهم مع المعرفة، التي تنعت اليوم بالإيغال في النظرية والشكلانية، وذلك قصد الاستجابة إلى أهداف التعميم الواجب مراعاتها في إنتاج كل خطاب استهلاكي. وهذا ما يكمن خلف دعاوي من يتباكى اليوم على الأدب، ويهاجم الخطاب النقدي الأكاديمي، فكل شيء يراد له اليوم أن يتحول إلى خطاب دردشة لا أقل ولا أكثر[36].

يصل تودوروف في نهاية تأريخه قضية صلة الأدب بالعالم الخارجي إلى وضع مقدمة عامة يرتب فوقها نتيجة محددة. فأما المقدمة فهي ماثلة في كون المجتمعات الغربية تتصف ـ في نهاية القرن العشرين والواحد والعشرين ـ بالتعايش السلمي تقريبا بين إيديولوجيات مختلفة، وبين تصورات عن الفن متنافسة. وأما النتيجة فماثلة في وجود

(36) تفصح بعض التعبيرات التي يستعملها تودوروف ـ من قبيل : العالم المشترك والمعنى المشترك ـ بهذا التوجه الجديد الذي يعلي من شأن ثقافة الكتلة ضداً على الثقافة التي تسعى إلى بناء ممكن آخر مغاير لها. فليس قدر الأدب، أو الفن، مراعاة المعنى المشترك، والعالم المشترك، بل العكس هو المطلوب. إننا أمام استعادة الدوكسا في مقابل ما يشوش عليها، ويدمر ما تقوم عليه من ارتهان باليقين العام الذي يهيكل علاقة المرء بصيرورةٍ للعالم مسننةٍ ومفروضةٍ من قبل قوى مهيمنة رمزيا.

نزعتين تتعايشان: النزعة اليوتوبية التي هي عنوان الربط بين الأدب والواقع، ونزعة الجماليات (عصر الأنوار) . فمسألة التعايش بين الإيديولوجيات الواردة في المقدمة فيها نظر، لأن واقع الحال يقول العكس. اللهم إذا كان الأمر يتعلق بتبئير المسألة على الغرب، من دون الأخذ بعين الاعتبار الشعوب الأخرى، وكأن تودوروف يعيد إنتاج ما لاحظه - في فكر الأنوار الأوروبي - من إثنومركزية وإثنوعرقية في كتابه «نحن والآخرون»، من دون التنبه إلى الغلبة الإيديولوجية للإيديولوجيا الغربية الليبرالية، وهيمنتها على العالم. كما أن القول بالتعايش بين الإيديولوجيات يحتاج إلى فحصه في ضوء الدعوى القائلة بانهيار السرديات الكبرى المفسرة للعالم، وما يترتب على هذه الدعوى من عمى إيديولوجي. ولا تقل النتيجة عن المقدمة تعويما. فتودوروف يرى - بعد أن يقرر تعايش الأدب اليوتوبي والأدب الجمالي - أن الغلبة هي من نصيب ممثلي «الثالوث» الماثل في أدب الشكلانية والعدمية والأنانة، كما أنه يرى أن هذه الغلبة تظهر في الجرائد الأدبية، وعند مديري المسارح المدعومة، أو المتاحف[37]. ولنلاحظ أولا أن جرائد أخرى غير أدبية لم تذكر، كما لم تذكر وسائل الإعلام البصرية بخاصة، فلا يعقل تجاوزها، ولا بد من التساؤل عما (وعمن) يسود فيها أيضا. وسؤال من هذا القبيل ينير ما ترك في صمت، أو غيب عن قصد. وشخصيا أتابع البرامج التي

(37) انظر : تودوروف : النسخة العربية، ص 40.

تخصص للفن وقراءة الكتب في الشاشات الفرنسية، وما أسمعه هو غلبة خطاب أدبي تحليلي أقرب إلى الدردشة، ويتناول أسئلة تتعلق بالحياة وشؤونها أكثر مما تتناول ما هو فني، أو طليعي. ويمكن تفهم هذا الأمر لأن هذه الوسائل تتوجه إلى العامة، بيد أن ما لا يمكن قبوله هو الصمت عن ذكرها، والذي يعني بشكل، غير مباشر، محاكاتها في تناول أمور الأدب في أقسام الدرس، وغيره من الفضاءات، بما يعنيه ذلك من تحرر من الخطاب الأكاديمي. صحيح أن تودوروف لم يقل هذا، لكنه يقول (بصمته عن فضاءات أخرى تعمم الأدب وفق منظورها، والاكتفاء بالهجوم على الجرائد الأدبية المتخصصة) ما هو خفي، ودال، ووجهةٌ لكثير من التحولات التي نعاينها اليوم في الخطاب الأدبي. فلا يمكن توصيف هيمنة خطابات أدبية معينة على فضاءات محددة، من دون أن يُقال لنا ما يسود في غيرها. فما يُعمم الأدب اليوم ليس خصيصة تعود إليه، ولا القراء، وإنما حاجةٌ تتجاوزه وتتمثل في وسائل الدعاية، وهي تختبر ما يمكن أن يقدمه لها المجتمع النصي (الأكاديميون ـ دور النشر ـ المؤسسات الثقافية ـ الكتاب...الخ) من عون، في حقبة ما، في تواز مع توزيع المنافع المادية التجارية. ولمّا يصرح تودوروف بأن الآداب التي تأتي من قارات أخرى تحقق درجة عليا من العمومية، لأنها لا تخضع للنموذج الفرنسي السائد[38]، ينسى أن ما سطره في كتابه «نحن والآخرون»،

---

(38) المرجع نفسه، ص 41.

في ما يخص الاثنو مركزية، هو ما يتحكم، وما يزال، في تقبل الغرب لآداب الأمم الأخرى، لأن الآخر المختلف اثنيا، بما يتسم به من عجائبية، هو ما يجعل درجة تقبله عالية في المجتمعات الغربية، لا المجتمع الفرنسي وحده.

يلجأ تودوروف إلى الأمثلة كي يدعم وجهة نظره بصدد ما يقرره حول علاقة الأدب بالعالم الخارجي، بما يعنيه ذلك من تأكيد على البعد الوظيفي. ومن ضمن ما يورده من أمثلة نذكر: حجة ستيوارت ميل الذي حُلت مشكلته النفسية المقلقة عن طريق قراءته ديوان شعر للشاعر وردسورث، وحجة الشابة التي أنقذتها الكتب من وحدتها القاتلة، وهي تعاني من الحجز معتقلة في السجن من قبل النازية. ونتساءل أولا قبل طرح مدى ملاءمة الحجتين، من حيث محتواهما للقضية التي يدافع عنها تودوروف، عما الذي يدفع **الحجاج** أحيانا إلى الاتكاء على الأمثلة: أهو نقص في المفهوم، أم هو شيء يفيض على المفهوم؟ فدريدا يعلق على لجوء كانط إلى الأمثلة بكونه يتخذ منها عكاكيز يرتكز عليها في اللحظة التي تخونه فيها المفاهيم، أو تنقصه[39]. وما

(39) تقول أم الزين المسكيني: «ويقف دريدا على عبارة عكاكيز ويعلق» بأن الأمثلة هي هنا بمثابة العربات الصغيرة التي يحمل عليها الأطفال أو المسنون أو المصابون بإعاقة». أي في اعتبار دريدا كل من لا يملك عقلا كافيا للفهم في مجال لا يحدد له كانط مفاهيم. إلا أن هذه الأمثلة تبقى مجرد أمثلة، أي تضاف فقط إلى الحكم أو تلحق به من أجل توضيحه. إن الأمثلة إذن لا يمكنها أن تعوض الحكم بل هي «لا تعوض شيئا بل قد تربك وقد تقلب التوازن، قد تخلخل الفهم وتدخل الفوضى... إنها تدل على ضرب من عمل الحداد». =

هو أكيد أن تودوروف لا يقل في هذا الأمر عن كانط، لأن الأمثلة أحيانا تدل على نقص في السيطرة على وحدة الموضوع، كما أنها قد تقول شيئا آخر غير الذي أُريد تثبيته. وهذا ما حدث بالضبط في الحجاج بالمثالين المذكورين، ذلك أنهما لا يرتبطان بقول خصيصة العمل الأدبي الجمالية، ولا بإظهار كيفية تكوُّن علاقته بالعالم الخارجي وطبيعتها، بقدر ما يرسخان وظيفة الأدب الاستشفائية، بما تفيده من تعويض لما هو خارج بما هو نفسي، وتجاوز واقع معيش خانق بما يتيحه الفعل الخيالي من إمكانات التسامي. فالمثالان يربكان معا ـ بالمعنى الذي أتينا على ذكره ـ الإشكالَ الحقيقي المطروح (صلة الأدب بالعالم الخارجي) عبر التأريخ الذي ساقه تودوروف. ويتبين أن الرجل يخلط بين الانشغال وثقل الزمن وبين خصيصة الأدب في قول العالم وصلته به. ويزداد الأمر تعقيدا حين لا يقف ـ في الحجاج بالمثالين ـ عند حدود صلة الأدب بالعالم الخارجي، بل يتعداها إلى مفهوم الحقيقة في الأدب[40]؛ حيث يحسم فيها بنوع من اليقين غير المبرر، مما يجعلنا نتساءل: أين تكمن الحقيقة، بما هي موضوعة في

= انظر: أم الزين المسكيني: دريدا قارئا كانط، أو الاستطيقا والتفكيك، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 139-138، 2007، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 79.

(40) تقول شارلوت دلبو: «مخلوقات الشاعر هي أكثر حقيقة من مخلوقات اللحم والدم لأنها غير قابلة للنفاد. لذلك هم أصدقائي، الذين بفضلهم نرتبط بالبشر الآخرين، وفي سلسلة الكائنات وفي سلسلة التاريخ» ـ تودوروف: النسخة العربية، ص 44.

الحدود الفاصلة أو المتداخلة بين الخيالي والواقعي، وبين الحاجة البراغماتية والحاجة المتعالية، بين الزائل والمتأبد ؟ أهي كامنة في الموضوع النصي الواحد، أم في ما يتخفى وراءه من مبدإ ميتافيزيقي ؟ وتكفي العودة إلى الفن المصري، انطلاقا من التقسيم الذي وضعه هيغل للعصور الفنية في كتابه «الاستطيقا»، وكتاب «فلسفة الجمال» لميشال هار، ليتبين لنا أن حقيقة الأدب تتجاوز المتغير النصي لتسكن الحقب الفنية برمتها، فبالنسبة إلى الأول يتأكد أن معيار الشكل الغالب على الفن المصري القديم هو المؤشر على الحقيقة بما هي دالة على تبدي المبدإ الديني[41]. وبالنسبة إلى الثاني تعد الحقيقة ـ بالنسبة إلى الفن المصري ـ ماثلة في استبعاد كل لذة للمتفرج مقابل «إعادة بناء إيدوس الميت»، كما هي في ذاتها وتطلبها الديني[42].

إن مفهوم الحقيقة عند تودوروف قائم على تأويله الحجةَ ـ المثال الخاص بشارل دلبو؛ حيث كَلِمَتا (اللحم والدم) دالتان على ما هو واقعي، بما يفيده هذا الاصطلاح الأخير من تصديق. ويزداد هذا التأويل الخاص رسوخا حين يطالب تودوروف بضرورة أن يكون الأدب «حقيقيا»[43]، بما يدل عليه نعت «الحقيقي» من تلاف لما هو مصطنع، وغير

(41) انظر :

Hegel A: Esthétique, Quatrième volume, ed. Flammarion, Paris, 1979.

(42) ميشال هار : مرجع مذكور، الهامش (2)، ص 23.

(43) تودوروف : النسخة العربية، ص 49.

مقنع، وذاتي؛ الشيء الذي يستدعي مراعاة الرأي العام؛ حيث يمثل مطلب «حقيقة الكشف المشتركة» القصد الرئيس من مفهوم الحقيقة[44]. فتودوروف يلتقي، هنا، مع هيغل في جعله هدفَ الفن النهائي ماثلا في الكشف عن الحقيقة. بيد أنه يختلف معه من حيث محتوى هذا الهدف، إذ يظل عند تودوروف مرتبطا بما هو تمثيلي يمنح صورة ما حول الحياة من حيث هي عيش مشترك، وبما هو أخلاقي ماثل في تلافي ما هو عدمي قائم على التيئيس؛ الشيء الذي يجعل من الأمل مبتغى للعمل الأدبي. أما البحث عبر الفن عما يجعل من الحقيقة تتفسخ، وتكشف عن مظهرها الخادع غير الحقيقي، فهو مستبعد، بل مشجوب على نحو ضمني.

(44) المرجع نفسه، ص 49.

المعنى الأدبي : أي معنى ؟

يجدر بنا قبل مناقشة مسألة المعنى الأدبي مطارحة أمرين لهما أهمية في تبصر رؤية تودوروف إلى الأدب. وأقصد بذلك مسألة العلاقة بين الأدب والعلوم الرخوة «الإنسانية» من جهة، وعلاقته بالفلسفة من جهة أخرى. ففي ما يخص الجانب الأول نرى بأن الأدب لا يشتغل ـ بالرغم من كون الفكر قد يرى فيه نفسه، وبالرغم من الفصول النوعية التي تتوفر له، فتُمَيِّزه عن العلوم الرخوة «الإنسانية» ـ بالطرق التي تشتغل بها هذه الأخيرة. ويجب في هذا الإطار تمييز الموضوع الإنساني الذي قد يقدم الأدب عنه بعض الإيضاحات التي بالإمكان استغلالها في بناء خلاصات معينة في مجال الفكر، من الطريقة التي يصاغ بها في كل من المجالين. ولعل الصياغة هي ما يميز بينهما، كما أنها تؤثر في بناء الموضوع. ولذلك يُتحدث عن الموضوع الجمالي[45] مقابل الموضوع المعرفي. وما يمكن الجزم به أن الأول ممرر من خلال وعي محدد يتوسل برؤية جمالية ويتسم بكونه منقولا إلى آليات التجسيم التي هي بحوزته، بما يعنيه ذلك من إيلاء

(45) في ما يخص تحديد الموضوع الجمالي تمكن العودة إلى باختين في:
M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman, ed Gallimard, Paris, 1978. M

الإظهار القائم على الملموسية أهمية قصوى، في حين يظل الثاني منظورا إليه انطلاقا من مكتسبات المنهج العلمي، ومستلزمات الروائز المختلفة، والرؤية الموضوعية، بما يعنيه ذلك من استخلاص قواعد أو قوانين محددة، واهتمام بالتجريد. ومن ثمة يظل الموضوع في الاثنين معا خاضعا لوسائل تحققهما، ولا يمكنه فصله عنها، فإذا كان الأدب والعلوم الرخوة يتقاطعان على مستوى الموضوع الإنساني، فإنهما لا يعالجانه بالطريقة ذاتها.

صحيح أن عصر الأنوار قد أفاد الفكر الإنساني بما أرساه، بصدد الفن وعلاقته بالمعارف الإنسانية المتعددة، من أسس صلبة، وصحيح أن من الواجب استئناف الجهد الذي بذل فيه على هذا المستوى: «رأينا آنفا أن مفكري عصر الأنوار كما العصر الرومانسي قد حاولوا التعرف عليها؛ لنستأنف اقتراحاتهم باستكمالها باقتراحات أخرى»[46]. لكن ما يجب ألا ننساه هو ألا نحصر ذلك في حدود دائرة علاقة هذا العصر بنصوصه، فمما لاشك فيه أن موضوع الدراسة الأدبية هو النصوص المنتجة قبل الموضوعات التي تعالجها، **ومن ثمة فلا يعقل أن نتجاهل ما تطرحه النصوص التي تعاصرنا من أسئلة بصدد زمنها، بما في ذلك نصوص الأدب التي يرفضها تودوروف** (الشكلانية ـ الأنانة ـ العدمية)، وبالتالي كل استئناف لاقتراحات عصر الأنوار، لا يعني رفض جزء هام من التراكم النصي في عصرنا، تحت مبررات نصوص

(46) تودوروف: النسخة العربية، ص 45.

عصر الأنوار الجمالية، أو تحت مبررات نصوصه الفلسفية. فلكل عصر أسئلته الخاصة، وله حدود ممارسته القائمة على التوسل بالعقل، وله مضمراته الاجتماعية المختلفة، وسردياته الكبرى، وتجربته في النظر إلى الخير العام، وأظن أن عصر الأنوار لم يكن منفصلا عن أسئلة المجتمع الليبرالي، وهو يتأسس، بينما يقوم عصرنا على تجربة المعاناة من مآزق الليبرالية، وضرورة تجديد العقل بما يتساوق مع تجاوز هذه المآزق. فما يمكن التشبث به من عصر الأنوار ليس الخلاصات التي انتهى إليها، لأن واقعه ليس مماثلا لواقعنا، وإنما التشبث بما هو ماثل في الشروط التي وضعها من أجل ضمان نزاهة التفكير وقوته، تلك الشروط التي يمكن تلخيصها في الجدال العقلي، وتحرير الفكر من الوصاية والحجر، واحترام الآخر، لا من حيث هو كيان فحسب، ولكن أيضا من حيث هو وجهة نظر بصدد العالم. وباختصار مناهضة الفكر الوثوقي واليقيني الذي يحصر الحقيقة في حدوده الخاصة ، وبخاصة على مستوى ما هو علم رخو «إنساني». وأخيرا تكوين رأي عام كما يدعو إلى ذلك كانط، بيد أن ما ينبغي مراعاته في هذا الجانب، هو موضعة الرأي العام في مجاله المتعلق بالفضاء العام كما بلوره هابرماس، لا في مجال الأدب بوصفه ممارسة مخصوصة.

ويستحسن قبل التعقيب على الجانب الثاني المتعلق بعلاقة الفلسفة بالأدب أن نجمل أهم نقط المقارنة بينهما التي انتهى إليها تودوروف. فهو يقرر أن كليهما يشتركان في ما

هو معرفي: «الأدب مثلما الفلسفة، مثلما العلوم الإنسانية، هو فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي نسكنه»[47]. ويقرر أنهما يختلفان في كون الأدب يقوم على التجربة الفردانية بما يعنيه ذلك من تمثيل لِـ«ثراء المعيش»، وتقوم الفلسفة على ما هو مفهوم وكلي، بما يفيده من سعي نحو صياغة «قوانين عامة»[48]. كما أنه يميز بين الفلسفة والأدب في ضوء الإقرار بالحقيقة، فالأولى يرى أنها تفرض، وتعرض قضايا واضحة بينما الأدب يعرض، ولا يفرض، ويحتمل التأويل. ولا حاجة لنا هنا لمناقشة الخلط بين (الخاص والعام) و (الفردي والكلي)، فعودة بسيطة لكتب المنطق والفلسفة تكفي لتكوين نظرة عن اختلافهما، كما لا يعنينا أيضا السؤال عما إذا كانت الفلسفة تستهدف إقامة قوانين عامة، أم مبادئ عامة. وسنكتفي بمناقشة الأمور الأخرى، وما يترتب عليها من معضلات.

إن اعتبار الفلسفة تثبت قضايا واضحة ـ من دون التنبه إلى أنها تاريخ حقائق، لا تاريخ أخطاء كما هو الأمر بالنسبة إلى العلم ـ تترتب عليه استنتاجات غير مريحة على مستوى إدراك الفرق بينها والأدب، كما تترتب عليه نتائج غير مرضية على صعيد تحديد الأدب نفسه. فالفلسفة هي أنساق فكرية إشكالية تتضمن في ثناياها من العوائص والالتباسات ما يجعل أسئلتها قابلة لإعادة الصياغة والبناء بما يتلاءم مع

(47) المرجع نفسه، ص 45.
(48) المرجع نفسه، ص 45.

مستجدات المعرفة العلمية ؛ وبالتالي لا تقل حاجةً إلى التأويل، وإعادة التأويل، وإلا ما احتاج الفلاسفة إلى إعادة قراءة المتن الفلسفي باستمرار. فالفلسفة لا تفرض أبدا، بل تسعى إلى الفهم وصياغة ممكناته. ومن ثمة لا يمكن اعتبار الأدب وحده قائما على التأويل، وتعدد المعاني؛ إذ لا نعدم خطابات غير أدبية قابلة للتأويل وإعادة التأويل. فلو استند تودوروف في تحديد الأدب من داخل متاح الفن ـ واعتمادا على التصور الكانطي الذي يميز بينه، والعلم النظري، والأخلاق على مستوى ثنائية المفهوم والموضوع ـ لاستقام الأمر نسبيا بغض النظر عن موقف كانط. فهذا الأخير يميز الفن بكونه يصدر عن علاقة بموضوع ما من دون الاستناد إلى مفهوم قبلي، بخلاف العلم النظري، ومن ضمنه الفلسفة، فهو يقوم على علاقة وثيقة بين مفهوم معين، وموضوع ما، وبخلاف الأخلاق التي تقوم على مفهوم محدد من دون موضوع[49]. لم يشغل تودوروف نفسه بالبحث في تحديد الأدب انطلاقا من مساءلة خاصياته النوعية على مستوى إنتاج خطابه، وإنما فعل ذلك انطلاقا من تلقي رسالته. فما كان يوجه بناءه الفروقَ بين الأدب وغيره من المعارف كان خاضعا لهاجس وحيد، ألا وهو استشفاف معناه من قبل قارئ محدد على نحو مسبق ؛ الشيء الذي أفضى إلى استخلاصات مشوشة، انعكست على فهم، لا الأدب وحده، بل الفلسفة أيضا.

(49) انظر: كانط : مرجع مذكور في الهامش (25).

سيصير استشفاف المعنى، إذن، هدفا رئيسا في النظر إلى الأدب. وسيقام هذا المعنى على استشفاف التصور الأخلاقي الكانطي؛ حيث تقام قواعد التقييم على قياس ما نريده للآخر على ما نريده لأنفسنا، ومن ثمة يطبق تودوروف المعيار الأخلاقي على مجال الأدب، فيستقي وفقه حكمه القائم على «المعنى المشترك»[50] الذي تتقاسمه الإنسانية جمعاء، وتندرج بموجبه في مسار الكونية. لكن السؤال يبقى واردا حول كيف يتحقق هذا الإجماع في مجال غير مجال (العمل)، وبخاصة على مستوى الأدب الذي يتجه دوما صوب خرق ما هو مشترك ومتقاسم من قبل الجماعة في حقبة معينة، أو بين الفن السالب والرأي العام (الدوكسا ـ البديهيات) ؟ صحيح أن تودوروف يعتبر مهمة الأدب ماثلة في تحرير الأفراد من استحواذ البديهيات على أذهانهم. وتوفير الحظ أمامهم «للانفلات من الرقابة، وإيصال الحقائق المزعجة»[51]، بيد أن سؤالا هاما يطرح نفسه هنا، وهو كالآتي: هل يمكن لمجموع الناس والقراء أن يكونوا منفلتين من الرأي العام، ألا يعتبرون هم معبر هذا الرأي. وإذا ما تغاضينا عن هذا السؤال، فهناك إشكال آخر يتمثل في معرفة حدود الانفلات المسموح بها، ومعرفة من يضع هذه الحدود. فهل يمكن أن نتقاسم جميعا، ومن دون حدود معينة، ما تطرحه نصوص هنري ميلر (مثلا ثلاثيته)[52] من

(50) تودوروف : النسخة العربية، ص 48.

(51) المرجع نفسه، ص 47

(52) انظر : هنري ميلر : ثلاثية الصلب الوردي (سكسوس بليكسوس نكسوس) ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 2002، 2004.

تجربة بصدد الجنس ؟ وهل سيحكم تودوروف على هذه النصوص ـ كما فعل بالنسبة إلى الأدب العدمي والذاتي والشكلاني ـ بكونها فضائحية، وبالتالي فهي لا تستحق صفة الأدب ؟ ثم إن هناك سؤالا آخر لا يقل أهمية، ويتمثل في معرفة من يصوغ مفهوم الأدب في عصر ما ويوجهه، لأن هذه المعرفة تقودنا إلى إدراك أن الأدب إنتاج رمزي يُتصارع حوله، وحول من يمتلك الصلاحية لتوجيه أبعاده الاستراتيجية، بما يتلاءم مع مصالح تقع في فضاء موسوم بكونه منتجا للسنن الجمالية، ويحتضن في صلبه فئات ممثلة لمصالح متنافرة، وتودوروف ينتمي نفسه إلى هذا الفضاء الذي نسميه بالمجتمع النصي، ولا ينفلت بدوره من الصراع حول السعي إلى تملك سلطة أخلاقية تجعله يوجه دفة الأدب بما يتلاءم مع مصالح محددة. فلا يكفي التذرع بالانتماء إلى عصر الأنوار لإخفاء انتماء رمزي إلى جماعة داخل المجتمع النصي لها صلة بما يحدث داخل المجتمع العام من صراع حول المنافع. وما يثير الدهشة أكثر هو ذلك الهجوم على النقد الاحترافي، وما يخفيه من تناقض صارخ : «لذا ينبغي تشجيع القراءة بكل الوسائل ـ بما في ذلك قراءة الكتب التي ينظر إليها النقد الاحترافي بتعالٍ، إن لم يكن باحتقار، منذ [رواية ألكسندر ديماس] الفرسان الثلاثة حتى هاري بوتير : فهذه الروايات الشعبية لم تجذب إلى القراءة الملايين اليافعين فحسب، بل فوق ذلك أتاحت لهم أن ينشؤوا لأنفسهم صورة أولى متناسقة عن العالم، ولنطمئن، فهذه الصورة الأولى ستقوم القراءات

اللاحقة بتدقيقها وتعقيدها»[53]. لا يهم أن نشير إلى أن المثال المستشهد به يتضمن الإعلاء من شأن التاريخ – لأن رواية الفرسان الثلاثة رواية تاريخية، ولا يهم ما يتخفى وراء مفهوم التاريخ في علاقته بالأدب من أسئلة متعلقة بمن يتملكه اجتماعيا ولأية غايات ـ بقدر ما يهم تأكيدنا على أن النقد لا يمكنه أن يكون إلا احترافيا، اللهم إذا كان تودوروف يرى الاحترافية ماثلة في تسخير النقد لأهداف غير أدبية. ومن المسلم به أن كل ناقد لا بد له من عدة يتوسل بها، ولا بد له من تقويم النصوص في ضوء المعرفة الأدبية، وتصنيفها، ومعرفة حجم الإضافة التي أسهمت بها في تطوير أسئلة الأدب، لا تلبية حاجات براغماتية صرف. وما كان لفكر عصر الأنوار أن يكون لو لم يتوفر له رجال لهم دراية بشؤون الفكر الرصين، ويتميزون باحترافية عالية على مستوى إتقان السؤال الفلسفي، فلا يمكن نعت هيغل أو كانط أو غيرهما بالجنوح نحو تملق مشاعر العامة، ومستواها الفكري. فلا مندوحة للقارئ من وجود الناقد المحترف الذي يكون واسطة بينه والعمل الأدبي، لأنه يوفر له ما يفهم به ضرورته الفنية. ومن ثمة يطرح سؤال الجدية في الأدب وتحديد تطلبها بالنسبة إلى تطوره. فلا بد من التساؤل عن كيف ينظر القراء إلى الأدب بخاصة والفن عامة: أيستهدف تزجية الوقت بمغالبته الزمن وسطوته (ملء الفراغ)، والاستمتاع بما يجعل المرور من ثقل العمل الجدي إلى ما هو غير جدي يتسم بالخفة ممكنا (ما لا يجهد العقل)، أم عكس كل هذا ؟ كل ما

(53) تودوروف : النسخة العربية، ص 48.

يمكن إقراره هو أن هناك انقساما في مفهوم القيمة الذي يعطى للأدب، بحسب اختلاف التحيز الاجتماعي، والسموت التي تهيكل علاقة الأفراد بالمنتج الأدبي. ولا نعدم وجود متبلدي الإحساس الذين لا يعني لهم الفن شيئا على الإطلاق، ومن ينظر إلى الفنان على أنه غير عاد ومجنون ومختلف وغير سوي. ولا نحتاج إلى التذكير بالتحليل النفسي، في مقاربته للعمل الفني، وربطه بمسألة السواء، فإلى أي حد لا تكون بنية العمل الفني ومعناه مستمدين من ارتباك العلاقة بين الذات والعالم، أم أن المقاربة التي تعتمد التحليل النفسي تدخل في عداد النقد الاحترافي ؟ فلا شك أن النظر إلى الأدب ونصوصه ـ انطلاقا من النظر إلى القارئ نظرة عامة وشعبوية[54] من دون الأخذ بعين الاعتبار تعدد القراء واختلاف سموتهم ـ يفضي إلى حكم عام غير متأكد منه نظريا وميدانيا. فهناك أصناف من القراء ومن ضمنهم قارئ الأدب، وهذا الأخير يختلف بدوره درجة وطبيعة. هذه هي الحقيقة. فمن ينتج الأدب ـ في علاقته بالقراءة ـ لا ينتج المعنى فحسب، بل ينتج شكلا ما أيضا، وينتج عمله في ضوء علاقته بنصوص سابقة عليه، وغايته أن يكون مختلفا ومجددا. والقراء المهووسون بالأدب لا يبحثون عن المعنى فحسب، بل عن جدة طريقة التعبير عنه فنيا أيضا. والنص

---

(54) ينضح هذا البعد الشعبوي، من خلال اصطلاح «الروايات الشعبية»، ولا نريد بذلك احتقار هذا الصنف من الأدب، فهو جدير بالدراسة شأنه في ذلك شأن أي أدب آخر، بيد أنه يخفي قولا آخر، وهو الروايات غير الشعبية، التي ينزع منها التقييم الإيجاب الذي أعطي للأولى.

يحتاج إلى الناقد كي يقول للناس أسرار هذه الجدة، لا المعنى، لأن المعنى لا يستنفد، كما يقرر تودوروف نفسه ذلك. كما أن الناقد عليه أن يفكر في السبب الذي أعطيت بموجبه لهذا النص معاني محددة في عصر ما، و لم تعطه معاني أخرى. وما يتناساه أغلب من يتعاطى التنظير لوظيفة الأدب أن صلته بالعالم قد لا تكون من باب الانعكاس، ولا من باب ثنائية الداخل والخارج، ولكن من باب التعبير عنها بواسطة الشكل، وهذا هو الأدب الرفيع، الذي لا يذهب نحو موضوعه على نحو مباشر، بل ذاك الذي يحول فعل الكتابة إلى موضوع لنفسه.

سيكشف تودوروف عن بعده الاستراتيجي في بناء كتابه، في هيئة خلاصة، وهو يعود إلى مسألة تدريس الأدب؛ حيث يقرر جازما بأن هدف الدراسة الأدبية ينحصر فقط في الوصول إلى المعنى : «**لا ينبغي** بعد الآن أن يكون هدف تحليل الأعمال الأدبية في المدرسة هو إيضاح المفاهيم التي قد استحدثها هذا العالم أو ذاك من علماء اللسانيات، أو هذا المنظر للأدب أو ذاك، وإذن أن تعرض علينا النصوص بوصفها استخداما للغة أو للخطاب؛ هدف التحليل سيكون الوصول بنا إلى معناها»[55]. لنتغاض عن هذا الجزم الحاسم الذي يرد في هيئة أمر، لا مجال لمناقشته، لأن رجلا عارفا بأمور الأدب يخاطب عقولا قاصرة ليس لها حق الاعتراض، ولنفكر في «**المعنى**» هذا الشيء الأثير عنده،

(55) تودوروف : النسخة العربية، ص 52.

وكأنه مرآة صافية تجلو حقيقتها، من دون عناء، ومن دون تساؤل عما المقصود منه، وليقتصر تساؤلنا فقط عن كيفية حصوله والوصول إليه، والاتفاق عليه. ألا يحتاج الأمر إلى وسائل، وبراهين، وحجج مقنعة تجعلني أقر بأن ما حددته على أنه معنى هو كذلك، وأن ما قصده المؤلف هو ما توصلت إليه بالضبط(56)، وأن ما تعرفته من معنى ليس من ابتداعي الشخصي، واستعمالي النصَّ تحت تطلبات قصد ما. وهل يمكن استنباط المعنى من دون تأدية للسان ما في عصر ما، ومن دون فحص الأسلوب، ومعجم معين، ونمطية بلاغية محددة، ومن دون محاكاة ساخرة، ومن دون إيقاع، ومن دون زمن بمظاهره من تزمين واستزمان ومزامنة وتزمن، ومن دون تجسيم، وحبكة، أو تدمير لها. إن اختيار كاتب روائي ما لبداية معينة لانطلاق الانبثاق السردي ـ ولو على مستوى العبارة ـ له ما يبرره على مستوى إنتاج المعنى. هذه أمور كلها تتعلق بالشكل ولها صلة بالتعبير عن العالم. ثم ما هو العالم ؟ ما نحياه، أو ما لم نحيه، أو ما ظل يجاورنا، ولا نقوى على أن نكون ضمن حيزه، أو ما كان فوتا لم ننتهجه في حينه، وصار ذا قيمة فيما بعد، لكننا لا نستطيع استعادته.

من الصعب الانطلاق، إذن، من مسلمة ضمنية حاسمة في النظر إلى المعنى الأدبي من دون الإحاطة بالمعضلات المتعلقة

(56) لقد تراكمت حول المعنى والقصدية أدبيات كثيرة، وبخاصة مع الظاهراتية، ولست أدري لماذا لم يشغل تودوروف نفسه بأخذها بعين الاعتبار وهو يناقش مسألة المعنى.

بتحديده، ومن دون الارتهان بالشكل. فالعلاقة بين الأدب ومعناه والتنظير لهما يطرحان على الدوام عوائص عديدة، ويختزن كل تصور نظري، بهذا القدر أو ذاك، وجهة نظر بصددها تتلاءم مع أجهزته النظرية، وأهدافه الاستراتيجية. فحتى في الحالة التي نشكو فيها من ضيق أفق الأجهزة الشكلانية أو غيرها في استنباط المعنى الأدبي، فإن الأمر لا يخلو من تحيز إيديولوجي، فلا يوجد ما يمنع من عدّ بعض النصوص الشكلانية متضمنة بطريقتها الخاصة أشد المعاني قوة. فالمشكلة كامنة في منظورنا نحن إلى المعنى، وإلى الحيز الذي نحصره فيه. وبالتالي فرفض أن تكون بعض النصوص قابلة لتبليغ المعنى يعد أشد التحيزات الإيديولوجية التي تعبر عن نفسها على نحو موارب ؛ حيث تحل تسميات جديدة محل قديمة من دون أن يتغير المحتوى : الناس محل الطبقة الكادحة، والصلة بالعالم محل الالتزام، والاستمتاع محل الفائدة.

وكل ربط للمعنى الأدبي بالمشترك، من حيث هو إجماع قائم على قاعدة المطابقة، يخل بجوهر الأدب نفسه الذي تأسس ـ لا من حيث هو مفهوم، ولكن من حيث هو ماصدق ـ انطلاقا من خاصيات ثلاث :

ا – حاجة العالم الموصوف بالشتات إلى الشكل الذي بموجبه يصير مفهوما.

ب – والصلة الوثيقة بنشوء الفردانية في عزلتها، وفي فرادتها، وفي استثنائها، وارتباط الأدب بالكتابة، من حيث هي وسيلة وفعل إنتاج جديدان.

ج – وتحويل الكتابة بوصفها فعلا إلى موضوع يتوسط بين الموضوع الجمالي والواقع.

هذه أمور ظهرت مع أول نص روائي في العالم «دون كيخوت» لسرفانتس. فمنطلق صيرورة الفعل في هذه الرواية نابع من افتقار العالم إلى شكل كلي يلم شتاته ومعناه، وبالتالي سيسعى دون كيخوت إلى محاولة فرض الاتساق الذي كان سائدا فيما قبل إبان زمن الفروسية على العالم، بما يحمله هذا الهاجس من تفاوت بين الوسيلة والغاية. فالسيف والحصان والدرع والخوذة تجسم نصيا على نحو ساخر الإشارة إلى تعارض الوسائل مع الهدف، وللتأكيد على تعارض زمن الفروسية ونسقه مع زمن آخر آخذ في التأسس. كما أن الرواية تؤشر على البعد الفرداني المعزول الذي يمثل ما هو شيطاني، وقد أدمج في بنية المجتمع الجديد، بعد أن كان يجسم – في السرود العتيقة – في هيئة قوة خارجية موضوعة على مسافة من المجتمع، ومتحيزة في الأمكنة الغامضة غير الاجتماعية. كما أن دون كيخوت موصوف بسمة الجنون، بما يفيده ذلك من تأشير على أهمية الاستثنائي المخالف في تحديد خصيصة الأدب الجوهرية، وإن كان النزوع الفرداني ما زال في مرحلة انبثاقه الأولى. كما يعبر جعل دون كيخوت موصوفا بخصائص النحولة والحمق والتهور عن تفسخ المبدإ الكلي الذي كان يحدد جوهر البطل في السرد العريق؛ حيث لا يمكن وصفه إلا من خلال تجمّع صفات العقل والشجاعة والقوة والجمال في كلٍّ

ملتحم غير قابل للانفصام. فالمعنى يتأسس، إذن، في هذه الرواية على التجديل بين فعل الكتابة والموضوع والشكل الجماليين. فلا مجال للحديث، إذن، عن أدب يستخلص المعنى من الحياة المشتركة والحقائق المشتركة؛ إذ يضع هذين الشرطين على مسافة، ويجعل من الشك في صلابة العالم قناعته الرئيسة، ضدا على كل توهم بإمكان الاستجابة إلى قاعدة توافق مسبقة حول العالم. ويضاف إلى ذلك أن الأدب قام، في أغلب نصوصه، على إنتاج معناه انطلاقا من تحويل المقروء النصي السابق إلى مجال للاحتذاء يفضي إلى الكشف عن الوهم بوصفه خصيصة ملازمة للأدب. فكثير من حوامل الروايات الحديثة كانوا نتاج استحواذ المقروء (كتب سابقة) على مخيلتهم. والغاية من هذا الاتصاف التأشير على المعنى بواسطة تجسيم المسافة بين المثال والواقع، وبين جنوح الخيال والواقع (دون كيخوت - مادام بوفاري - **راسكولنكوف** - سوريل). وقد يُعبر عن المعنى الأدبي أحيانا بالتناقض الصارخ بين الجنوح الطبيعي نحو الحرية الفردية وصرامة المؤسسة، وضيقها، وبين مثلها السامية وقيمها الخفية غير المعلن عنها والقائمة على التفاوت الاجتماعي أيضا، كما هو الأمر بالنسبة إلى ما جسمته رواية «سباستيان روش» لأوكتاف ميرابو[57] بصدد تعارض الطبيعي في حريته مع مؤسسة الكنيسة، والاصطفاء الاجتماعي.

---

(57) أنظر رواية :

- Octave Mirabeau : Sébastien Roch, ed. 10/18, Paris, 1977.

حدود استطاعة الأدب

ما فعالية الأدب ؟ وكيف تتأتى ؟ أهي واحدة أم متعددة ؟ أتظل ثابتة عبر الأزمنة أم تتغير ؟ وما (ومن) يحددها ؟ أهي كامنة في العمل الأدبي، أم في خارجه ؟ أسئلة شغلت التفكير في الفن، في العصر الإغريقي، وبخاصة مع أرسطو في بنائه مفهوم التطهير الذي يهدف إلى تحرير المشاعر عبر الرحمة والشفقة، وشغلت التفكير الجمالي، وبخاصة مع كانط الذي يُبعد عن الفن صفة المنفعة المباشرة الكامنة في ما يفارقه، لا الفائدة التي تظل واردة في الفن من حيث هو مرتبط بإيقاظ الحساسية من حيث هي محايثة للفن نفسه، وماثلة فيه من دون الارتهان بدوافع خارجية. كما شغل هيغل السؤال عن فعالية الأدب ؛ بحيث جعله ماثلا في الكشف عن الحقيقة، وهو صائر تاريخيا نحو التعبير عن اكتمال علاقته بالمطلق، وشغل كذلك نيتشه الذي حدده ـ وهو يفكك بناء التراجيديا ـ في نشوء المتعة عند المتفرج ؛ حيث اعتبره نتاج انقلاب المعاناة من عذابات الأبطال، إبان العرض، إلى متعة في نهايته، مؤكدا على الانتقال من تدمير ما هو أبولوني إلى استرجاع ما هو ديونيزوسي، لأن هذا الانتقال يؤشر على ترك ما هو

منفصل فرداني نحو ما هو وحدة وكل[58]. وجعلت الواقعية من السؤال نفسه مرتبطا بتجسيم الملموس هادفة إلى بناء تصديق قائم على استهداف جعل الناس يتعرفون عالمهم كما هو، بما يفيده ذلك من تمثيل للواقع المعيش، وعملت الواقعية الاشتراكية على النزوع بسؤال الفعالية صوب التعبير عن صراع الإنسان من أجل تغيير الواقع انطلاقا من مبادئ فكرية واجتماعية سابقة على العمل الفني.

فكيف يموضع تودوروف، إذن، سؤال الفعالية بالنسبة إلى تاريخه ؟ لا شك أن الجزء من الكتاب الذي يحمل عنوان «ماذا يستطيع الأدب» يختزل السؤال المذكور في ما يسميه بالانجذاب[59]. وكل ما سيقال ـ فيما بعد ـ حوله هو مجرد تنويع عليه : من قبيل كون الأدب يمد لنا يد العون، وتحويل الإنسان من الداخل، ومنح معنى للحياة. وربما عددنا هذه التفريعات الثلاث بمثابة محتوى للانجذاب. وما هو أكيد أن حسما في فعالية الأدب على هذا النحو لا بد له من أن يأخذ بعين الاعتبار كيفية تحققها، وعلاقة هذا التحقق بمن ينتج الأدب، وبمن يتلقاه، وبالسياق الذي يتلقى فيه. ففعالية الأدب يجب أن ينظر إليها انطلاقا من هذه المحددات، وإلا صار الحديث عنها عائما. يبدو أن تودوروف يجعل من الانجذاب خاصية مشتركة بين من ينتجه ويتلقاه، من دون تمييز بينهما ؛ حيث يربطه بالحساسية والعواطف في

---

(58) ميشال هار : مرجع مذكور، الهامش (2)، ص 56 ـ 57.

(59) تودوروف : النسخة العربية، ص 15.

علاقتهما بالداخل والحياة. لكنه لا يقول لنا كيف تتحقق فعالية هذا الانجذاب ـ الإمتاع. أهي نتاج ما هو سيكولوجي صرف فقط، أم نتاج لاوعي تاريخي نصي ورمزي؟ وسواء أكان سر الانجذاب ـ الإمتاع صادرا عن هذا الدافع أو ذاك فلا بد له من تعليل، وموضعة هذا التعليل في مظهر محدد يخص الفن من دون غيره، فلا يعقل أن تكون تلك الفعالية منتجة فيه بالآليات نفسها التي تنتج بها في حقول أخرى غير فنية. ومن ثمة لا مندوحة أبدا عن الشكل في تفسير ما يحدث على مستوى فعالية الأعمال الأدبية، لأنه وحده ما يخصصها، أما الموضوعات فهي مشتركة بين الفن وغيره من المعارف الأخرى، بل لا يمكن فصل الانجذاب ـ الإمتاع الناجم عن المعنى عن اتكائه على الشكل.

ولابد في فحص مسألة فعالية الأدب في ضوء سياقها وحسب نوع المتلقي الذي توجه إليه، فكل تعميم في هذا الجانب يؤدي ـ من دون شك ـ إلى نتائج مضطربة. فلا شك أن الانجذاب يختلف في المدرسة، والجامعة، عنه في مكان يومي خاص. كما يختلف بالنسبة إلى قارئ مستمتع فقط يتخذ من الأدب تعلة لتزجية الوقت، عنه بالنسبة إلى قارئ دارس للأدب. ففي قاعة الدرس يصير الانجذاب مؤسسا انطلاقا من تفاعل جماعي، ووفق توجيهات عمودية وأفقية، وتأثيرات نفسية واجتماعية، وأهداف عامة تتعلق بالإعداد والتكوين، لا تتحدد بلحظة تلقي النص الأدبي، بل بمستقبل مرسوم له مراحل محددة في اكتساب الاعتراف بالمهارة، وما

يوازيها من تتويج معرفي. كما أن الانجذاب يصير، في الفضاء الخاص اليومي، متحررا من كل إكراهات الواجب، بما يعنيه ذلك من حرية في اختيار ما يُقرأ، وقائما على مغالبة ثقل الزمن، من دون ارتهان بضرورته في استهلاك النص الأدبي، حيث تتاح للقارئ إمكانات توقيف القراءة متى (وكيفما) شاء، واستئنافها متى (وكيفما) شاء. كما أن علاقة القارئ ـ الدارس بالأدب تقوم على لذة الاكتشاف في مناحيها المختلفة قياسا إلى تجارب سابقة، ولا تتأسس هذه اللذة إلا على موضعتها في تاريخ للنصوص تحدده المؤسسة، هذا إلى جانب تنظيم هذا الاكتشاف عن طريق تسلسل النصوص داخل متاح الزمن الدراسي، بينما لا تطرح هذه اللذة على القارئ المستمتع المتحرر من قيود الدرس، ولا كذلك تنظيمها. وينسحب هذا الخلط في الرؤية نفسه على عدم التمييز بين فعل الإنتاج الأدبي - في علاقته بالانجذاب ـ وفعل تلقيه. فمنتج النص الأدبي لا يجعل من تلبية حاجات متلق معين ومحدد مهمته الأولى، فلا ينتج النص الأدبي، لكي يستجيب إلى نوع من القراء مخصوص، وبالتالي فهو لا يهيئ ما ينتجه من أدب لكي يكون تحت إشارة المدرس أو التلميذ، بل ينتج ما ينتج تحت هواجس جمالية صرف، غايته في ذلك تحقيق قدر من الإضافة إلى الحقل النوعي الذي يُحين نصوصه داخل متاحه الفني، بما يعنيه ذلك من اقتناع أكيد بالتقاط روح العصر، والأسلوب المناسب في التعبير عنه، ومن ثمة يكون معنيا بالدرجة الأولى بالاستجابة إلى ضرورة

الشكل، وتجديده في علاقة وثيقة بما يتطلبه زمنه من حاجات جمالية.

ومما يمكن الاعتراض عليه في هذا الباب، هو الخلط بين نقاش مؤسس في حضن علم الجمال، بما يتميز به من رصانة فكرية، وأسئلة تتعلق بوجهات نظر خاصة بمجال مغاير، له صبغة براغماتية محض، ألا وهو مجال التدريس. صحيح أن من الممكن الاستفادة من علم الجمال في تطويع مادة التدريس، بشرط أن ينظر إليه على أنه علم موجه، وبانٍ المادةَ المدرِّسة، لا أن يقرأ علم الجمال في ضوء ما يتطلبه التدريس. والفرق بين العمليتين هام جدا، لأنه يؤدي إلى نتائج مختلفة. وما قام به تودوروف في تأريخه علمَ الجمال وعرض بعض محطاته روعيت فيه العملية الثانية التي تسعى إلى النظر إليه من زاوية التدريس، لا النظر إلى هذا الأخير انطلاقا من الأول؛ الشيء الذي أفضى إلى اضطراب واضح في مفهوم الفعالية، بل الأدهى والأمر هو ما نجم عن تكييف علم الجمال مع ضرورة التدريس من أحكام لم تظل منحصرة في هذا الأخير، بل اكتست صفة التعميم، بحيث صارت تطلبا للأدب على نحو عام.

يتبين الخلط الوارد أعلاه في التباين الذريع بين منطلق كتاب تودوروف الماثل في تدريس الأدب والخلاصة التي ينتهي إليها محددا محتواها في (تملك القارئ العادي معنى للحياة)، وبين تدريس الأدب (والمعضلات التي يطرحها،

والتي مجالها الديداكتيك) ووجهة النظر اتجاه ما هو جمالي على نحو عام. فمما لا شك فيه أن الأمر يتعلق بمستويين مختلفين يفرضان معالجتين مختلفتين. وقد برهنا بما يكفي على اختلاف القارئ المستمتع عن القارئ الدارس. بيد أن تعميم نتائج في مستوى معين على مستوى آخر هو ما يشكل مثار قلق واضطراب. يقول تودوروف: «والقارئ العادي الذي يستمر في البحث ضمن الأعمال التي يقرأها عن ما يمنح معنى لحياته، وهو على صواب ضد الأساتذة، والنقاد، والكتاب الذين يقولون له إن الأدب لا يتحدث إلا عن نفسه، أو لا يعلم إلا اليأس. إذا لم يكن على صواب، فسيكون محكوما على القراءة بالزوال في أجل قريب»[60]. نكتشف أن التدريس كان مجرد تعلة لإصابة هدف آخر غيره. هذا الهدف هو الشعب، أو العامة، أو ما يعبر عنه في هذا الاستشهاد بالقارئ العادي، بل إن مفهوم القراءة يصير مرتهنا بهذا التحديد الصارم لقارئ محدد، وجعله معيارا للحكم على مستقبل الأدب. وكم هو فاضح ذلك البعد القيامي الذي ينتهي به الاستشهاد (الزوال). ولا عجب في ذلك فقد دأب الفكر الغربي على إحياء هذا البعد، كلما كانت الأزمة أكبر مما يتحمله كاهل متعب، ولا تنفع معها أية بوصلة. إن ما يهدد الأدب هو حصر فعاليته واختزالها في مجموعة تعاليم ضيقة تتأسس على مبدإ الكتلة، لا فهم الحركات الطليعية في إنتاج خصوصية الأدب. فهذه الأخيرة

(60) المرجع نفسه، ص 45.

ما كانت لتوجد لولا ضرورات تاريخية محددة، ولولا الإفقار المتواصل لحرية الفعل، وتسليع الفن بما يتلاءم مع تطلبات السوق، ولولا غياب سرديات كبرى تمنح الإنسان نقط الاستناد التي تسعفه في فهم مآله، ومصيره في أزمنة ما انفكت تسلب الإنسان جوهره، ولولا وجود منافسة قوية من قبل الوسائط السمعية البصرية، وما تعممه من ثقافة قائمة على السرعة، واليسر في التلقي.

وكم يصاب المرء بالذهول حين تُسند إلى الأدب مهام ليس بمقدوره تحملها على الإطلاق، وجعله يحل معضلات موضعها يقع في مكان آخر مختلف. يقول تودوروف: «نرى أن الأمر يتعلق بطموح أقوى مما هو مقترح اليوم على التلاميذ. والتغيرات التي يستلزمها سيكون لها فضلا عن ذلك نتائج مباشرة على فرص التشغيل المتاحة لهم. ولأن موضوع الأدب هو الوضع الإنساني نفسه، فالذي يقرأ الأدب ويفهمه سيصير، لا متخصصا في التحليل الأدبي، بل عارفا بالكائن البشري»[61]. فلا صلة للأدب بالتشغيل على الإطلاق خارج مجاله الخاص، فهو لا يقدم مهارات يمكن للمقاولة الاستفادة منها أو التهافت عليها. ويجب ألا نضحك على الذقون، فالمؤسسات التي تضمن التشغيل اليوم في علاقتها بالتحولات الاقتصادية والعولمة معروفة، ولا يلجها إلا أولئك الذين أنعم عليهم الحظ بالمال اللازم لكي

---

(61) المرجع نفسه، ص 54.

يهيئوا داخل فضائها. فالتعليم يعمل ـ انطلاقا من اللغة التي يتكلمها الأفراد ـ على إعادة تنصيبهم رمزيا واجتماعيا واقتصاديا، لا وفق مؤهلاتهم الأدبية التي اكتسبوها، ولا وفق حساسية معينة يمتلكونها اتجاه النصوص، وإنما وفق رأسمال رمزي، يعلم تودوروف ضرورته الاجتماعية جيدا أكثر من أي شخص آخر. ألا يعد القول بمساعدة الأدب الشباب على التشغيل نوعا من التفكير المشوب بمثالية مهلهلة. فمن يخاطب تودوروف، إذن، أدارس الأدب أم القارئ، أم الآباء ؟ أشك في ذلك : إنه يخاطب جهة أخرى خفية، ولن أجازف إذا قلت إنه يخاطب الهيئات المقررة في شؤون تتعدى مجال التدريس، ويضع نفسه رهن إشارة من يحتاج إلى الاستشارة قصد حل معضلات اجتماعية لا تفك بهذه الطريقة البائسة. وسنفهم الأمر لما يظهر ديدن كل من تأثر بفكر المقاولة، والذي ما انفك يلح على التواصل بوصفه عنصرا حاسما في تأهيل الأفراد لولوج أبوابها. ويتبدى ذلك حين يجعل تودوروف من مسألة التواصل هدفا رئيسا من التدريس. فعبارة «العارف بالكائن البشري» لا يقصد بها فهمه فحسب، وإنما أيضا استخدام هذا الفهم من أجل التواصل معه على نحو جيد ؛ أما الحديث عن دور الأدب في إعداد طالب العلوم الرخوة «الإنسانية» (والطب الذي أشك في أن يكون منتميا إلى مجالها)، فهو مجرد التفاف على ما هو مبطن، ويتخذ هيئة رسالة خفية موجهة إلى جهات محددة. ولست أدري كيف فكرت ـ وأنا أقرأ هذا التنبؤ بقدرة

الأدب على تشغيل الشباب ـ في النظام السياسي الكوبي الذي يرغم مصانع السيجار على جعل العمال يشتغلون، وهم يستمعون إلى أحد ما يقرأ عليهم كتابا ما. فقد كان فيديل كاسترو أسبق من تودوروف إلى الفكرة التي ينتهي بها الكتاب.

ما الأدب إذن ؟ وأي أدب نتحدث عنه ؟ وهل هناك اتفاق حول ما ندعوه أدبا ؟ وما الذي يمكنه أن يصير أدبا وما الذي لا يمكنه ذلك؟ إن الحديث عن الأدب انطلاقا من اعتباره مفهوما عاما من دون تخصيص ؛ أي من دون ربطه بزمرة اجتماعية، ومن خلال نزعة إنسانية مفرطة في التجريد لدليل على نزعة عضوية (إيكلتون: نظرية الأدب)[62] رومانسية قديمة تبعث فيها الروح من جديد، وتسبب نوعا من الضجر. فالأمر يعد بمثابة موضعة الكلية المفتقر إليها داخل المجتمع في الأدب ذاته بوصفه نشاطا إنسانيا يعلو على الشرط الإنساني نفسه، لأن هذا الأخير لا يكون متحققا إلا في مظهر المجتمع والزمن. وبالتالي يعد مثل هذا الإعلاء من شأن الحياة على أنها دالة على الأدب وتعديه بصبغتها التجريدية إعلانا عن توفير أرضية متعالية يذوب فيها عناء السؤال المقلق: من ينتج الأدب ؟ ولأية غاية ؟ ومن يتلقاه ؟ وما الفائدة من تلقيه ؟ إن ما نخشاه من هذه البكائيات المرفوعة اليوم بنوع من الرحمة اتجاه إفلاس الأدب هو

(62) تيري إيغلتون : نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دار المدى للنشر والثقافة، دمشق، 2006.

الإجهاز، بحسن نية أو بسوء نية، على شرط المعرفة ذاته بما يقتضيه من سؤال نقدي وعقلاني لصالح نزعة استهلاكية موازية على مستوى سوق البضاعة ؛ حيث يتحول الناقد إلى تمجيد رفعة الذوق والحط من فساده، وكأنه مجرد مستشهر لا غير، رأسماله الرمزي إتقان فن الإثارة، وبالتالي تحل محل ذلك الشرط المعرفي نزعة شعورية ذات ملمح انطباعي وانفعالي. إن أية محاولة لإقناع عدد كبير من الناس وتحويلهم إلى أتباع مؤمنين بأن الأدب هو شأن عام لا يخلو من ادعاء مبطن بعزاء يثير الشفقة، يخفي أزمة معرفية عميقة تجذرت بفعل تيهان أمام تحولات عاصفة جعلت مقاربات كانت متوجة يفلت منها زمام المبادرة (البنيوية ـ الدراسات النصية السوسيولوجية ـ الدراسات الأسلوبية) لصالح تيار ما بعد الحداثة بما له وعليه. ومن ثمة تسعى هذه الأزمة العميقة إلى حل معضلاتها بالتحصن بوهم جماهيرية جديدة متخيلة غير معلن عنها على نحو صريح، لكنها تشف بأثرها من خلال نزعة التعميم والتجريد : عموم الناس والحياة. فالأدب لا يقدم عونا للناس على الحياة، ولا صدقة، بقدر ما يورطهم في خصوصيتهم التي تتعرض إلى الإنهاك بفعل أساليب الحياة التي تسلبهم هويتهم الخاصة وتجعلهم أسيري زمن مترع بالخيبات. إن مفاهيم من قبيل الحياة والناس والإنسان لا تعني في الحقيقة سوى إحلال ماكر لتجريد يوطوبي مهتم بالسعادة محل تجريد وضعي غير مكترث البتة : إحلال تجريد العضوية محل تجريد النسق. ونحن نعلم حق العلم، كما يعلم

ذلك جيدا أصحاب هذه النزعة الجديدة أن الأدب بمفهومه المعاصر، وكما نشأ في القرن التاسع عشر، لم يكن سوى نتاج تنامي النزعة الفردانية وتحلل أشكال إنتاج الأدب واستهلاكه التقليدية ؛ إذ لم يعد أبدا مرتبطا بما هو جمهور موسع، ولا بما هو سمع. وهذا التحول ما كان له أن يكون لولا التحول الذي حدث في بنية المجتمع النصي؛ حيث صار الرهان قائما على الأسلوب وطرائق الكتابة وتجديد الأشكال بما يتلاءم مع التسريع الذي طال تحول الواقع. والخلاصة التي لا يمكن تفنيدها هي أن الأدب لا يعتبر أدبا إلا لكونه يقول العالم بطريقته الخاصة، لا لأنه يقول العالم فحسب، وإلا صار كل ما يقوله الناس يندرج في إطار الأدب من دون تخصيص.

إن أي كاتب يدرك - حتى ولو كان يحبو، وكانت خطواته عمياء - أن الانتماء إلى سلالة الأدباء يقتضي منه بناء أعماله وفق منطق المغايرة، والتجربة الخاصة غير القابلة للتقاسم على نحو عادل، ولا بد له من أن يستحضر ميراث أسلافه، لا من أجل نفخ الروح فيه، ولكن من أجل تبين حجم المسافة الذي يمكنه تأسيسه اتجاههم. والأديب لا يكتب إلا داخل حضن المجتمع النصي بما يستلزمه من نسق يضبط سريان الشرعية والصلاحية. فلا وجود لأدب من دون السعي إلى اكتساب هذه الشرعية وانتزاعها. فالكاتب يكتب وهو ينخرط، على نحو مباشر أو غير مباشر، في الصراع المحتدم، من دون دماء بالطبع، ولكن بنوع من القسوة أحيانا، حول هذه الشرعية التي لا

تتأسس على ما يقال، وإنما على سنن القول كما تتطلبها الهيمنة الرمزية. ولعل أشد ما يقلق المؤسسة هو انفلات زمام التحكم في إنتاج الرموز بما هي سنن وقواعد موجهة وناظمة للتصرف وللحساسية (وتودوروف شاء أم أبى مثَّل المؤسسة وشرب من معينها). ومن ثمة فالأدب قول مخصوص يتضمن داخله مسافة اتجاه موضوعه، كما يتضمنها اتجاه تاريخه. فالحياة موضوع مثخن بالسنن ولا سبيل للأدب إلى التعبير عنها إلا بإدراك حجم المسافة بينه وبينها، كما أنها موسطة بالآخر الرمزي في نعومة حضوره وقسوة غيابه. والأدب لا يعبر عن علاقته بهذه الحياة إلا من خلال أسلوبه في التعبير. لأن مدار فتنته ماثل في المجيء إلى العالم بطرقه الخاصة المميزة التي تنقذ العالم من النسخ والنظائر والأشباه، وتعيد بناءه وفق إحساس بالكمال يتضمن في طياته فداحة العجز والنقص.

ولا تقل مسألة التخييل، وهي توضع شرطا لتبين هوية الأدب، التباسا في الحكم على ما يراد من مقاربته. فالتخييل لا يعد مجرد إعادة بناء العالم وإعادة وصفه بإكسابه نظاما جديدا على مستوى الهيئة والمعنى فقط، بل هو أيضا ما لم نعشه، وما هو ممكن من دون أن يجد فرصة على الصعيد العملي لكي يتحقق وفق الرضا عن النفس، ومن ثمة هو ما يحاذي الحياة الواقعية ويتماس معها من دون أن يكونها، أي أنه استشراف لتقاطع بين المتحقق والمتصور غير المنجز، بين ما هو أمر غير ملائم وما يعد شرطا للرضا عن الذات. وحتى التخييل بهذه الصفة التي وصفناه بها لا

يعتبر متروكا للصدف والهوى الشخصي، بل هو خاضع، بهذه الدرجة أو تلك، للتسنين من قبل المجتمع النصي ؛ إذ لا نكتب في أي موضوع كما اتفق، ولا نحلم بشكل ما للمكن أو لمحاذاة الواقع وفق اختيار اعتباطي. فكل حقبة تحمل معها المعايير التي تحدد ما يستحق أن يكون محط اهتمام المخيلة الأدبية، وما لا يستحق أن يكون كذلك. وما لا ينتبه إليه أن المجتمع النصي يحدد، في نشر فعاليته الرمزية، أنواعا من التخييل مختلفة تتماثل مع علاقة فواعله بالهيمنة الرمزية الرسمية. فهناك التخييل الموجه إلى العموم الذي بمقدوره سبك الحساسية وتوجيهها، بما يحافظ على سريان التصرف والفعل النمطيين اللذين لا يهددان إحكام القبضة على مجرى السنن وإنتاجها. وهناك التخييل المضاد لكنه يتميز بكونه لا يستطيع المرور إلا من داخل متاح ما هو مؤسساتي (دور نشر ـ أجهزة وصف معترف بها ـ أنظمة جوائز ـ منظمات كتاب ـ وسائل إعلام ـ أمكنة أكاديمية). وهذا النوع الثاني من التخييل لا ينتج إلا من خلال المسافة التي يؤسسها اتجاه ما صار مستنفدا غير قادر على الاستجابة إلى شروط مادة جديدة تتكفل بكيفية إظهار الواقع مشكلاتِه الطارئةَ. لكن هذه المسافة مأهولة بتوسط رمزي قوامه السنن التخييلية التي يتحكم في تعيين ما هو شرط كتابة في حقبة معينة. فزمن عوالم الجن والساحرات ومصاصي الدماء والعوالم تحت ـ أرضية ولى بريق جاذبيته، على مستوى التخييل الأدبي، مع انقضاء مبررات

صلاحيته(63). إن ما يتناساه ذوي النزعة الجديدة البكائية أن دون كيشوت وجان سوريل ومادام بوفاري وغيرهم من حوامل الرواية كانوا أكثر تمثيلا للتخييل الروائي لأنهم أتوا من عالم الكتب والقراءة بوصفه دليلا على التوسط الرمزي بينهم وبين الواقع، لا بوصف هذا الأخير مادة فيزيائية أو معيشا نمطيا، وإنما بوصفه إظهارا لتحققات مخيبة لما هو متوقع ومبني انطلاقا من ممكن الخيال كما بشر به عالم الكتابة. فقد حاولت هذه الحوامل الروائية إقامة عالم أدبي فوق أرض عالم غير أدبي بتحطيمهم الفواصل بين متاح تصورٍ موطنُه الخيال وواقع غير خيالي مبني وفق تطلعات مجردة لا تفصح سوى عن آثارها. فالطريقة التي تحيى بها هذه الحوامل هي الأهم، لا الحياة ذاتها. وشتان بين الأمرين. إن الأسلوب الروائي لا يقف عند مجرد الكيفية التي تُدبر بها اللغة فقط، كان منظورا إليها انطلاقا من بعد فرداني أو اجتماعي، بل يتعداها إلى الصياغة التي تمس علاقة التصور بالتحقق. ولا يعتبر مضمون الرواية ماثلا في مضمون فج يُقترح على أنه خلاصة مستنتجة من القراءة، أو ماثلا في استمداد عون من هذه الخلاصة كي يقوى المرء على خلق توازن اتجاه المعيش الضاغط(64)، بل ماثلا في

(63) يمكن لهذه العوالم أن تستمر في فنون أخرى عمومية تقصد الذوق العام، أو فئات عمرية معينة، كما هو الحال في مجال السينما، أو الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال.

(64) كل تصور من هذا القبيل لا يخرج عن النزعة النفسية التي ترى في الأدب شكلا من العلاج يشفي من الرضات الناجمة عن التناقض بين مبدإ الرغبة ومبدإ الواقع.

تدبير العلاقة بين الوسائل والغايات بوصفها أسلوب حياة.
وما يجعل من حامل روائي أكثر جدارة بالكينونة التخييلية هو تمثيله القدرة على خرق النواظم الرمزية التي تتحكم في إنتاج الخيال موضوعا وشكلا، وفي رسم حدود حوزته، وفي إقامة الفواصل بينه وبين ضرورة الواقع. فما يعلمنا إياه نثر العلاقات الواقعية، بما فيه الحياة نفسها، هو رمزية السواء، وكيفية إدراك الرضيع على النفس انطلاقا من الصورة ـ الإطار التي يضبط حجمَها الآخرُ الرمزي بوصفه أفقا لزمن يمثله الغد بكل شماتته. وبعبارة أكثر دلالة : إن الحوامل الروائية الممثِّلة أدبيا كانت كذلك لأنها لم تكن عادية، بل استثنائية. وهذا الاستثناء لا يتأتى من بناء فعلها انطلاقا من تدمير علاقة الإرادة باستعمال العالم (و/ أو الموضوع) فحسب، بل أيضا من نسيان مؤلم لما كان عليه الخيال في نشأته الأصيلة، حين كان من الممكن، خلال مرحلة الطفولة، إضفاء النزعة الإحيائية على العالم؛ حيث يحل عالم من صور الأحياء محل خربشات ولطخات ودمى. فما يفقدنا التعلم والتربية هو هذه الحرية في الإحلال؛ إذ نتعلم الخضوع للترابطات المسننة بين عناصر العالم والاقترانات بينها بما ينسجم مع النواظم الرمزية التي تضفي على العالم القيمة المرجوة من تخييله.

يجرنا الحديث عن التخييل على هذا النحو إلى مطارحة الحساسية. إنها لا تعد مجرد ذوق فرداني تحدده عوامل ذاتية محض، ولا مجرد معايير تعلو فوق الزمن والأفراد. فخلف إحساسنا ببهاء الوردة وجمالها يرقد

ميراث من التعلم ومن تربية الحواس على انتقاء عناصر تميزها داخل مجموع ما تبديه الطبيعة وتظهره لنا. كما أن خلف المعايير التي يحصل الاتفاق حولها لتحديد جمالية منتج إبداعي ما يشتغل ركام هائل من التعلم والتقويم. ولذلك لا يمكن غض الطرف عن فعل الهيمنة الرمزية المجردة، والتي لا تكون أحيانا كذلك، إذ تطل علينا سافرة من خلال مصادر القرار الأدبي والفني التي يمكننا تعيينها على نحو ملموس. فهذه الهيمنة تتحكم في إنتاج الحساسية وتوجهها، بما في ذلك أساليب إنتاج التخييل. وهي مرتبطة بنسق عام رمزي تجريدي قائم على ضمان سمك النواة الصلبة للثقافة داخل المجتمع وقوتها. غير أن هذا النسق لا يحضر، في كل الأفعال الإنسانية انطلاقا من تركيز سلطته داخل جهاز موّحد وقار، وإنما انطلاقا من توزيع فعاليته على مراكز مختلفة تتميز بخصوصية موضوعها وطرق إنتاج التعبير عنه، وبخصوصية فواعلها وأساليب تدبيرها الحقل الذي تشتغل فيه. ومن ثمة لا بد لكل حقل معين من إنتاج نوع هيمنته الرمزية بما يتلاءم مع خصوصيته، من دون إغفال الحدود التي يرسمها النسق المجرد العام. فما هو سياسي وإيديولوجي (بالمعنى الرمزي : هيمنة السنن) لا يتنازل عن قوة حضوره في كل المراكز المخصوصة (دين ـ فن ـ أدب ـ فلسفة ـ رياضة الخ) ، لكنه يحضر فيها على نحو غير مباشر متخفيا وراء السنن وشبكة النواظم الرمزية والأسلوب والطرائق. ففي المجتمع النصي ترد هذه الهيمنة الرمزية على نحو جلي غير

موارب على مستوى تدبير ما تتأسس به الجمالية والحساسية، وذلك عن طريق ضبطهما بما يتلاءم مع خصوصية الحقول القولية المنتجة داخله: توجيه الكتابة والقراءة معا عبر تكريس نماذج قولية معينة في زمان ومكان معينين وتكريس طرق التقويم والتأويل المناسبة. ويبقى درس بورديو ملهما في هذه المسألة. فلا يمكن تعليم معرفة أدبية، من دون ضبط شروط تكوُّنها، وبنائها، والطرق التي يمكن تفكيكها بها وإعادة بنائها من جديد(65).

---

(65) Jean - Louis Derouet : «Les savoirs scolaires sous le feu des critiques», in : Sciences humaines, n° 121, Novembre 2001, p. 29.

خاتمة أو إرباكات عامة

1 ـ لا بد لأي عمل نقدي، أو غيره، أن يلتزم على الأقل باحترام وحدة موضوعه، ومجال دراسته، حتى يضمن لنفسه الانسجام اللازم. وهذا الشرط غير متوفر في كتاب تودوروف ؛ حيث يتبين للقارئ العادي أنه يتراوح بين موضوعين مختلفين : ديداكتيك الأدب، والنقد الأدبي، ويتراوح بين مجالين مختلفين: المدرسة والحقل الأدبي. وأظن أن هذا الانتقال بين مستويين مختلفين في الدراسة يؤدي إلى ارتباك على صعيد الأحكام والنتائج، لأن ما يصدق في مستوى قد لا يصدق في مستوى آخر، نظرا إلى تغير الفواعل والسياقات والأهداف. قد يُعترض علينا بالقول أن تودوروف يعتبر النقد الأدبي مسؤولا عما يحدث في مجال التدريس. ولا نبخس قيمة مثل هذا الاعتراض، بيد أننا نثير التنبه أولا إلى أن مثل هذا التبرير يتضمن حكم قيمة غير سليم، لأن الناقد لا ينتج من أجل المدرسة، بل ينتج من أجل سياق علمي مختلف. وبالتالي تؤول المسؤولية في اختيار النصوص، وطرق تدريسها، إلى مجال معرفي مختلف (الديداكتيك)، وإلى هيئات معلومة ليست هي هيئة النقاد، بل الهيئة (CNP) التي كان تودوروف أحد صناع القرار

فيها. كما أن مسألة تدريس النصوص الأدبية تتأسس ـ في ارتباطها بالمقاربات النقدية المختلفة ـ على التنظير لكيفية تطويع المعرفة الأدبية، والبحث في الوسائل المسعفة في جعلها في متناول مختلف الأعمار التعلمية، وضبط التفاعل الممكن بين مختلف فروع المعرفة المُدرَّسَة، بما يتلاءم مع أهمية العلوم المساعدة في فهم الظاهرة الأدبية وخدمة أهدافها. هذا مجال يحتاج إلى عمل فريق، لا الرأي الخاص المستند إلى التجربة الشخصية، والهوى الذاتي، كما يحتاج إلى الأخذ بعين الاعتبار وجهات النظر المتعددة حتى لا تحدث انزلاقات ناجمة عن مواقف إيديولوجية ودوغماتيقية صرف. لكن الأدهى يتمثل أيضا في جعل الأحكام التي بنيت على أهداف تعلّمية محض مبررا كافيا للنظر إلى نمطيات الأدب والمشارب النقدية المختلفة، والحكم عليها، وتحديد لائحة مطالب بصدد إنتاجها وقراءتها. فالأدب لا يرتهن بعوامل تقع خارج حيزه، ولا بدوافع براغماتية صرف، وإنما بشروط إنتاجه الخاصة التي لها صلة بسياق أعم من التعليم. لقد شعرت، وأنا أقرأ هذا الكتاب وكأننا نعود إلى عصر جدانوف، وعصر الوصايا، وكم كانت حسرتي كبيرة، وأنا أرى تودوروف يستعيد تاريخ الجماليات على نحو مختزل، من أجل أن يرتدي جبة واعظ تنقصه خبرة الوعظ في محل لا مجال فيه للوعظ. بيد أن ما يعد أكثر إزعاجا هو أن يخصص الكتاب في الظاهر للتدريس، بينما هو يستهدف، في الباطن، تصفية الحساب مع تيارات نقدية وأدبية معينة. وكم

يكون من باب عدم اللياقة استغلال قطاع حساس يحتاج إلى التروي، قبل إصدار الأحكام، لخدمة أهداف معرفية تقع خارج مجاله.

2 - ينهي تودوروف اعتراضاته على النقد ونوع من الأدب يراه عديم الجدوى بوصية أخيرة تتمثل في الدعوة إلى مقاربة منهجية يمكن نعتها بالتكاملية ؛ حيث تتصالح كل الاتجاهات في هيئة مشكال أشد تنوعا : «((الإنسان)) و((الأعمال))، ((التاريخ)) و((البنية)) كلها مرحب بها ! دراسة فرانك، بإتاحتها إدراج فكر المؤلف في السجال اللانهائي الذي موضوعه هو الوضع البشري، تصير درسا في الحياة»[66]. يبدو الأمر، إذن، وكأنه تصالح بين مناحي متعددة، داخل المقاربة الأدبية، بل داخل وحدة تذوب فيها الاختلافات من أجل خدمة فهم الحياة، بوصفها الموضوع الوحيد للأدب. لكن هذا التصالح في حاجة لأن يقول كيف يُبرر داخل متاحه تفاعل هذه العلوم، وهذه الاتجاهات، من أجل خدمة صناعة المعنى بوصفه هدفا رئيسا في تحليل النصوص الأدبية. فكيف للتكوين (بالرجوع إلى المسودة بما تزخر به من رتوش، ومن إقصاء ما هو غير مرغوب فيه) أن يخدم ما هو مثبت على أنه اختيار نهائي. وكيف يمكن تفسير ما يكمن خلف الإقصاء، والتصميت، والتقويم المصاحب للعمل الذي يمارسه الكاتب على عمله ؟ أهو من طبيعة سيكولوجية محض، أم من طبيعة إيديولوجية، أم من طبيعة

(66) تودوروف : النسخة العربية، ص 54.

جمالية ؟ وكيف يعمل التاريخ في مد النص بالحياة التي يحتاجها ؟ أمن خارجه أم من داخله ؟ أيقول النص الأدبي تمام التاريخ أم نقصه ، أم يقول وعده، أم يقول فوته، أم يقول حقيقته ؟ ولا بد أن نعرف لمّا يدخل التاريخُ نصا ما، أيظل تاريخا أم يتحول إلى شيء آخر ؟ وما صلة كل ذلك بذات تعاني من وطأة التاريخ ؟ وأين تكمن جمالية نص ما، أفي قول التاريخ على نحو صريح أم في تحويله إلى أسئلة خفية ؟

لا شك أن المقاربات المختلفة هي أنساق مبنية وفق وجهات نظر معرفية ومنهجية متباينة تصل أحيانا إلى درجة من التعارض يستحيل معها التوفيق بين تطلباتها، لا على المستوى النظري فحسب، بل أيضا على المستوى الإجرائي. فكيف نبرر، إذن، اتساق الأهداف التي تتضمنها مسبقا في مضمراتها المعرفية ؟ ، وما هي المبررات التي نسوقها لتدعيم تجاور نتائج ناجمة عن وسائل متباينة، تحمل في طياتها غاياتها التي هي مختلفة بالضرورة ؟ فلا يكفي الانتقال من مقاربة منهجية إلى أخرى داخل المقاربة نفسها، لنقول للناس إننا أكثر إنصافا، بل لا بد من التفكير في مقاربة منهجية تستطيع أن تقول لنا كيف يتحقق التجديل بين مستويات النص وكيف تتضافر، من أجل إنتاج كل جمالي. ومهما كانت الطريقة التي نقبل بها على مضض هذه المقاربة التكاملية التي تعتبر مزيجا من الوسائل، لا يعفينا ذلك من أن نجعل من نتوجه إليهم بهذه المقاربة على بينة من أدواتنا التي نستعملها.

3 ـ هناك مقدمة لا بد من احترامها: إما أن يكون الأدب أدبا له حوزته الخاصة أو لا يكون. فتحويله إلى سلة مهملات يحشر فيها كل شيء بدعوى أن كل الخطابات تقول ما هي عليه الحياة وتعلمنا كيف نفهمها يعد حكما يتسم بقليل من الحكمة، وإلا سنعمل على محو كل ما راكمته الإنسانية من أسئلة في هذا الباب، بل سنعمل على هجر مفهوم الأدب نفسه لأن الحاجة إليه في تصنيف النصوص لم تعد قائمة. فكم هو متجن ذاك التعويم الذي يطال الأدب، حتى أن تدريسه صار قابلا لأن ينصب على الرسالة. فلا يكفي الحجاج بالرومانسية وموقفها من الأدب، لتعويم الأدب على هذا النحو. كما لا يكفي الاستناد إلى عدم «انفصال شكل رسالة جيرمين تيون عن معناها»[67] لحشرها في مجال الأدب، لأن جوهر الأدب يقوم أساسا على قصد رئيس لا يمكن التغاضي عن ضرورته، ألا وهو التخييل بكل ما يفترضه من شروط. فأنا لست ضد تدريس رسالة تتوفر على قيمة جمالية، لكن ضد عدم التمييز بين الكتابة والأدب، فهذان حقلان مختلفان، قد يستفيد أحدهما من الآخر، لكن لا يعني ذلك تقليص الأدب إلى مجرد كتابة. كما لا أتجاهل تصنيف تودوروف الرسالة في خانة النصوص غير الأدبية، بيد أني أقف متأملا وضع «غير الأدبية» بين مزدوجتين ؛ لاستخلص من ذلك تحفظا ما على عدها كذلك. وهذا التحفظ هو ما جعلني أناقش مسألة تعويم

(67) تودوروف : النسخة العربية، ص 54.

الأدب. إن تدميرا مقصودا لمركزية مفهوم الأدب واردة هنا بكل تأكيد، بما يعنيه ذلك من إعلاء من شأن ما يقع خارجه (الخطابات المجاورة)، لكن هذا التدمير يعاد بناءه بطريقة أكثر احتراما للتقاليد الفرنسية في إنتاج الأدب والنظرة إليه. فلِمَ الرسائل وحدها تصير حجة من دون باقي الخطابات المجاورة للأدب، وهي عديدة ؟ ولِمَ يُعلى من سيرة المؤلف، في ما كتبه الناقد الأمريكي جوزيف فرانك ؟ لا شك أن الأمر يتعلق بمفهوم الوثيقة الذي له صلة بإحياء وهج التقليد الفرنسي في الأدب الذي يجعل من التاريخ مبدأ لفهم تكوُّن سماته الجمالية المميزة. وأريد أن أختم هذا الهوس بغير الأدب وتحويله إلى جزء من الأدب بما قاله جيل دولوز بصدد الأدب الفرنسي في إطار مقارنته بالأدب الأمريكي : «فالفرنسيون يبالغون في الجانب الإنساني والتاريخي، ويبالغون في الاهتمام بالمستقبل والماضي. يقضون وقتهم في تحديد النقاط المشكلة للوضع. لا يعرفون مزاولة الصيرورة ويعتمدون في تفكيرهم على مقولتي الماضي والمستقبل التاريخيين. وحتى بالنسبة إلى الثورة، فإنهم يفكرون في «مستقبل الثورة»، عوض التفكير في صيرورة ثورية. لا يعرفون رسم خطوط، واتباع قناة. لا يعرفون شق الجدار وبرده. إنهم شغوفون بالجذور والأشجار والسجلات ونقاط التشجير والخصائص»[68]. لا يخرج تودوروف

(68) ج. دولوز ـ كلير باراني : حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أزرقان ـ أحمد العلمي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1999 ص 86 - 87.

– وهو ينظر للأدب، ويصنفه في كتابه هذا ـ عن المنظور الذي رسمه دولوز؛ حيث الوفاء للتاريخ والسجلات يفرض نفسه على اختيار النصوص التي تتخذ حجة للتدليل على وجهة نظره بصدد كيفية التعامل مع الأدب، ومن ضمن تلك النصوص الرسائلُ بوصفها سجلات تقول الحقيقة أكثر من أي شيء آخر.

4 – إن الشكوى من النقد ليست بقضية جديدة، بل هي قديمة قدم الإنتاج الأدبي، ويكفي تذكر مهاجمة دعاة النقد التقليدي رولان بارت الذي يرد عليهم في كتابه «نقد وحقيقة» للوقوف على هذه الحقيقة، بل تكفي العودة إلى فلوبير الذي يستشهد به تودوروف لتبين تلك الشكوى، ولست أدري لماذا لم ينتبه إليه فهو يخدمه في هجومه على النقد الجديد ؟ لربما كان لِما يطرحه فلوبير من رؤية إلى مفهوم النقد سببا مقنعا في ذلك. فهو يلوم النقد لأنه يسقط على النص ما لا يحتمله من القوانين والمحددات الخارجية عنه (ويظهر أن فلوبير يعبر، هنا، عن وجهة نظر تودوروف على نحو لا لبس فيه)، والتي تحد من حركته، ويرى بأن ما ينقص النقد هو النفاذ إلى وجهة نظر الكاتب، ومعرفة قصده من إنتاج عمله، كما يطالب بضرورة النظر إلى العمل الأدبي في ذاته، أو معرفة البوطيقا الخاصة به، والتي تكوَّن بفضلها(69). لكن الاختلاف بين تودوروف وفلوبير يعود إلى أن هذا

(69) انظر المقدمة التي وضعها جونوفييف بوليم لمراسلات فلوبير :

Gustave Flaubert : Préface à la vie d'écrivain, ed. seuil, Paris, 1963.

الأخير قد استبعد النقد الذي يعتمد التاريخ مرجعا له، وحشره في مجموع الممارسة النقدية التي يراها لا تستجيب إلى منظوره، بينما نجد الأول يعيد الاعتبار إلى التاريخ، وينظر بعين الريبة إلى ما هو فني وجمالي .

لا يرفض فلوبير النقد، كما يرى جونوفييف بوليم Geneviève Bollème، وإنما يطالب ممارسته بالتحكم في أدواتها. ويعتبر النقد حرفة، من دون أن ينظر إلى مفهوم الاحتراف نظرة قدحية، بل يرى بأن هذه الحرفة تكون أكثر إيجابية حين تستند إلى تطلبات الموهبة. كما يبدي فلوبير كبير الاحترام للنقد الذي تتلاقى فيه وجهة نظر الكاتب ووجهة نظر الناقد. ويرى بأن لا وصفة جاهزة تحدد ما يجب أن يكون عليه الخلق الأدبي، وكذلك الأمر بالنسبة إلى النقد[70].

يطرح فلوبير اقتراحا مهما يمكنه أن يكون موحيا لتجاوز كل طرح اختزالي لمفهوم الأدب، وكل سوء نية اتجاه الممارسة النقدية. فيرى بأنه هناك بوطيقا خاصة بالأدب، كما أنه هناك بوطيقا خاصة بالنقد معياره في ذلك الاستناد إلى توفر الموهبة في كليهما. لكن كيف يمكن بناء الجسور بين الجانبين، وبناء أسس التلاقي بينهما، من دون التضحية بخصوصية كل منهما ومتطلباته. ونظن أن هناك توسطا بين بوطيقا الكاتب وبوطيقا الناقد ماثلاً في تراكم النصوص

(70) انظر المقدمة ذاتها في المرجع نفسه.

الفنية، على نحو طبولوجي، وأن هذا التراكم يملأ المسافة بين نوعي البوطيقا المذكورين. فالكاتب ينتج قياسا إلى مقروء مكون من نصوص متراكمة لا تنفصل عن تجربته الفنية، وكذلك الناقد ينتج نصوصه قياسا إلى مقروء نصوص نقدية وإبداعية ونصوص مجاورة، فلا إنتاج من فراغ. وإذا كان الفهم يحتاج إلى استهداف كل مفسر، فإن الضرورة تقتضي استنباط هيكل مفتوح من هذا التراكم النصي، له أدواته ومفاهيمه، ولا يتخذ شكل قالب، وإنما شكل عناوين مفتوحة تتأسس على أسئلة مفتوحة قابلة للاغتناء في ضوء التجديل بين المتغير (النصوص) والعام (والمعيار المتراكم). وجوهر هذا التراكم المؤسس للهيكل المفتوح قائم على الفرق؛ حيث تصير المسافة التي يخلقها الكاتب اتجاه التراكم السابق منتجة سؤاله الذي يطرحه على النصوص السابقة عليه، وسؤاله المطروح على الهيكل النقدي في الآن نفسه. فالأدب لا ينفلت، وهو يتأسس، من سؤال حول علاقته بالنصوص المحايثة له، والتي تعتبر عنوان مرحلة ما. كما أن المعيارية التي يصحبها النص معه إلى الهيكل العام ليست نتاج ما يخصصه في ذاته، وإنما نتاج ما يخصصه في محاورة عصره، لا بوصف هذا الأخير تاريخا مفارقا له، وإنما بوصفه أسلبة نصية.

محتويات الكتاب

1 ـ تمهيد 7

2 ـ اختزال مصطنع للأدب 18

3 ـ ما وراء الكتاب 32

4 ـ المعنى الأدبي : أي معنى ؟ 54

5 ـ حدود استطاعة الأدب 68

6 ـ خاتمة أو إرباكات عامة 85

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

هذا الكتاب

إن أي كاتب يدرك - حتى ولو كان يحبو، وكانت خطواته عمياء - أن الانتماء إلى سلالة الأدباء يقتضي منه بناء أعماله وفق منطق المغايرة، والتجربة الخاصة غير القابلة للتقاسم على نحو عادل، ولا بد له من أن يستحضر ميراث أسلافه، لا من أجل نفخ الروح فيه، ولكن من أجل تبين حجم المسافة الذي بمكنته تأسيسه اتجاههم. والأديب لا يكتب إلا داخل حضن المجتمع النصي بما يستلزمه من نسق يضبط سريان الشرعية والصلاحية. فلا وجود لأدب من دون السعي إلى اكتساب هذه الشرعية وانتزاعها. فالكاتب يكتب وهو ينخرط، على نحو مباشر أو غير مباشر، في الصراع المحتدم، من دون دماء بالطبع، ولكن بنوع من القسوة أحيانا، حول هذه الشرعية التي لا تتأسس على ما يقال، وإنما على سنن القول كما تتطلبها الهيمنة الرمزية. ولعل أشد ما يقلق المؤسسة هو انفلات زمام التحكم في إنتاج الرموز بما هي سنن وقواعد موجهة وناظمة للتصرف وللحساسية.

25 د.